

**فيروز  
و  
قومتنا الموسيقية**

الكتاب	فيروز وقوميتنا الموسيقية / علي كمونة
المؤلف	كمونة، علي
النوع	المطربون والمطربات
تصميم الغلاف	جيهان متولي
إخراج داخلي	بثينة فرج
الطبعة	الأولى/ القاهرة ٢٠١١
عدد الصفحات	١٩٢ صفحة
المقاس	٢٤×١٧
تدملك	
	١- حداد، نهاد وديع، ١٩٣٩
	٢- المطربون والمطربات

فكر يصنع حضارة



صرح للنشر والتوزيع

المدير العام: عبود مصطفى عبود

كورنيش المعادي، بجوار مستشفى السلام الدولي، أبراج المهندسين (أ)

برج (٢) الدور العاشر.

ت: (٢٥٢٤٠١٦٦)(+٢)

البريد الإلكتروني darsarh@gmail.com

الموقع الإلكتروني www.dar-sarh.com

رقم الإيداع ٢٠١٠/٢١٠٨٦

الترقيم الدولي 978-977-6382-43-5

ديوي ٧٨٤،٩٠٩٢

حقوق النشر محفوظة للناشر

لا يجوز طبع أو نشر أو تصوير أو تخزين أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتصوير أو خلاف ذلك إلا بإذن كتابي صريح من الناشر.

فيروز  
و  
قوميتنا الموسيقية

تأليف  
علي كمونه





## مقدمة

لم يحظ الفن الفيروزي - على جلاله وشموخه - بالاهتمام الكافي من الباحثين والنقاد والدارسين، والحديث عن هذا الفن يملأ العديد من الكتب والمجلدات، فكما قال الموسيقار العظيم روبرت شومان: «إن تلاحين موتسارت تتوشح دائماً ثوباً جديداً كلما أكثر المرء من سماعها».

فكذلك الفن الفيروزي كلما أكثر من سماعه تكتشف فيه الجديد الذي كان مجهولاً عنك من قبل، وكأنك تسمعه لأول مرة.

وقد ظل عطاء هذه الفنانة المتميزة مستمراً لأكثر من نصف قرن، لكن الإنتاج الغزير كان في الربع الثالث من القرن العشرين، وكانت هي فترة ارتباطها بالأخوين رحباني، وكانت تلك الحقبة هي أوج ازدهار لبنان في محيطه وفي العالم إعلامياً واقتصادياً وسياحياً وفنياً، وبلغ نشاط فيروز الفني كما قالت ل (فريدريك ميتران) عبر التلفزيون الفرنسي: «كنا نعمل أربعاً وعشرين ساعة باليوم».

وفيزوز ليست صوتاً جميلاً فحسب، بل أداءً نورانياً وفناً عظيماً متجدداً متميزاً متنوعاً في أغلب دروب الفن الموسيقي، فهو فن وسيلته إمتاع الجمهور وإسعاده، وغايته الانتصار لقيم الحق والخير والجمال.

ويرى كبير المؤرخين الموسيقيين العرب في القرن العشرين الأستاذ/ كمال النجمي، أن فيروز أعظم مطربة عربية ظهرت في عصر أم كلثوم.

وقد وصفها الشاعر الكبير سعيد عقل بأنها سفيرتنا إلى النجوم، فردّ عليه الموسيقار محمد عبد الوهاب بقوله: لا.. بل سفيرة النجوم إلينا.



وقد تمتعت فيروز بـ (الكاريما) لدى الملايين من عشاق فنّها مما ارتبط بأحداث غير طبيعية اعتبرها جمهورها معجزات..

فعندما وصلت أم كلثوم يومًا إلى تونس، وفور نزولها من الطائرة أمطرت السماء بعد توقفها عن الإمطار ثلاث سنوات متصلة، كذلك عندما غنت فيروز (شتي يا دني) في البرازيل فأمطرت السماء على الفور..

ولا أزعّم أنني - بهذا الجهد المتواضع - قد أحطت بكافة جوانب الفن الفيروزي بل حاولت - وأتمنى على الله أن تكون محاولة موفقة - إلقاء الضوء على جانب محدد، هو دور فيروز في الحفاظ على قوميتنا الموسيقية الشرقية وهويتها العربية، وأتعثّم أن تكون هذه الدراسة بداية لدراسات متخصصة في هذا الشأن.

وقد ركزت على دور فيروز في إحياء التراث القديم، وكذلك في تقديم الموشحات والقصائد بجانب الألوان الغنائية الأخرى التي قدمتها، واتسمت ألحانها بالطابع الشرقي الأصيل، وإن اتصفت بالتجديد والتطوير.

ولم أشأ أن أكتب عن الفلكلور اللبناني، والألوان الغنائية والموسيقية اللبنانية الخالصة مثل الدبكة، والميجانا، والعتابا، وأبو الزنف، ومواويل أوف يا با... إلخ.. تاركًا ذلك للأساتذة النقاد اللبنانيين.

وأتمنى من الله أن يوفّقني إلى إرضاء القارئ المتخصص، وغير المتخصص، وأتقدم بالتحية الخالصة للسيدة فيروز.

## مدخل

### فيروز بين الشرق والغرب

قالت جريدة (ديلي ميل) البريطانية يومًا: بينما تمثل أم كلثوم التراث الكلاسيكي الأصلي للغناء العربي، تبدو فيروز بألوانها المتعددة، وكأنها نسيج التجربة اللبنانية بخصوصيتها الفريدة.

وهذه العبارة بالغة الدقة؛ ففيروز بما قدمت في مشوارها الفني من موشحات وفلكلور وموال وزجل وعامية مصرية ومحكية لبنانية وبدوية جبلية، وفصحى شعرية هي نسيج التجربة اللبنانية بخصوصيتها الفريدة التي تشتمل على هاتيك الألوان المتنوعة.

ومن سمات هذه الخصوصية الفريدة للتجربة اللبنانية أو الثقافة اللبنانية أن (لبنان عرف في تاريخه القديم ثقافات فينيقية وإغريقية وبيزنطية وعربية تركت آثارها على تكوينه، وفي ربوع طبيعته الجبلية الجميلة تأخت طوائف ومذاهب، وتعايشت لغات وعقائد، امتزجت جميعًا فكوّنت في العصور الحديثة شعبًا عربي اللغة والمزاج ولكنه من أكثر الشعوب العربية تفتّحًا على الغرب، وأضاف موقعه الجغرافي وحماية فرنسا إلى حدة هذا الاحتكاك الدولي.

وقصة الموسيقى في لبنان في هذا العصر قصة تفاعل وأخذ وعطاء متفتح على الموسيقى الغربية جعل من بيروت - بجانب القاهرة - مركزًا مفضلًا لكبار الموسيقيين الزائرين من أنحاء العالم، وهو ما انعكس على الحركة الموسيقية، منذ مطلع القرن، فصبغها بصبغة عالمية، مهدت لنشأة حركة موسيقية قومية التوجه طرحت حلولًا وقدمت محاولات هامة للتوفيق بين الموسيقى اللبنانية الشعبية والعربية، وبين صنعة الموسيقى الغربية<sup>(١)</sup>.

---

(١) القومية في موسيقا القرن العشرين - دكتورة / سمحة الخولي - عالم المعرفة بالكويت - طبعة سنة ١٩٩٢، ص



لذلك فقد تأثر الفن الفيروزي تأثرًا كبيرًا بالموسيقى الغربية سواء الكلاسيكية العلمية المركبة أو الحديثة الخفيفة من جاز ورومبا وتانجو.... إلخ.

وقبل يوم من حفل فيروز - الذي أقيم في أواخر سنة ٢٠٠٧ - على مسرح (أكروبوليس) في اليونان سألها صحفي يوناني: لماذا تعتقد أن إضافتك للعناصر الغربية في موسيقاك الأصيلة كانت أمرًا مقدرًا ومقبولًا من الناس؟ فأجابت: ذلك لأن شعبي منفتح جدًا على كل الشعوب والثقافات، وجماليات الفن تحمل وجوهاً متعددة، وليس وجهًا واحدًا.

وانتقد بعض النقاد بشدة الموسيقى الرحبانية، ووصفوها بالموسيقى (الشركية) ساخرين، واتهموها بإفقاد الروح الشرقية للموسيقى العربية، فقد كان على هؤلاء المنتقدين أن يضعوا في اعتبارهم الطبيعة الخاصة للثقافة اللبنانية أو خصوصيتها الفريدة على حد تعبير الجريدة البريطانية الكبرى.

فد لبنان يستسيغ الخير النافع من حضارة الغرب) كما جاء في بيان حكومة الاستقلال الأولى ..

ويقول الكاتب الصحفي اللبناني الأستاذ محمد أبي سمرا: «أما في ظاهرة الأخوين رحباني - فيروز الفنية، فقد يكون حضور الرباط العائلي والأسري فيها من المؤشرات إلى صلتها العضوية بالبيئة الاجتماعية اللبنانية، وعلى مقدار كونها مرآة صافية لهذه البيئة، ورمزًا وطنيًا من رموز الثقافة اللبنانية الحديثة، وهي ثقافة تهجين وخلط بين مقومات وعناصر وصور ورموز من الثقافة الغربية والثقافات المحلية العربية»، كما يقول الشاعر الكبير «عزيز باشا أباظة» مخاطبًا لبنان:

حضارة الشرق تجلوها يبارزها      ما رقرق الغرب فيها من بصائره





فقد غنت فيروز (يا أنا يا أنا) على موسيقى السيمفونية رقم ٤٠ للموسيقار النمساوي العظيم فولفجانج أماديوس موتسارت - قبل أن تغني عليها المغنية الشهيرة (سيلفي فارتان) - وقدمت قصيدة (ليروت) من شعر جوزيف حرب على موسيقى كونشرتو (آرنخويت) للجيتار والأوركسترا للموسيقار الإسباني الكبير يواكين رودريجو (الذي أبدعه في عام ١٩٣٨ وهو أشهر أعماله، وأحبها للجماهير، والذي كتبه في لحظة تاريخية هي نهاية الصراع الدامي للحرب الأهلية، وفيه تبلورت كل ملامح أسلوب (رودريجو) المحببة من التدفق الإيقاعي الشائق، واستخدام الإيقاعات الأحادية، ومن الشجى الشرقي العذب للألحان الرئيسية (لحن الحركة الثانية الشهير) وتوازن الحوار بين الجيتار والأوركسترا<sup>(٣)</sup>.

وغناء فيروز على موسيقى غربية خالصة مثل مقطوعة La Comparsita الشهيرة في بداياتها ثم وهي على القمة في أعمال غنائية متعددة منها على سبيل المثال (وينن) و (كانوا يا حبيبي).

وبدا بوضوح الأخذ والنقل من الموسيقى الغربية في ألحان إلياس رحباني الخفيفة الراقصة، وكثير من ألحان زياد رحباني.

وعن تجربة الغناء باللغة العربية على قطع موسيقية غربية يقول الأستاذ كمال النجمي: « نحن لم نعتز في الماضي، ولا نعتز الآن على تجارب من هذا القبيل، فكل إنسان من حقه أن يجرب.. ولكن يجب على الموسيقي العربي - إذا أراد أن يمارس هذا اللون - أن يكتشف طريقة لأدائه بحروف عربية سليمة تمامًا؛ لأن تركيب الحروف العربية قسرًا وقهرًا على ألحان أوربية يحطم هذه الحروف المسكينة، ويصرف المستمع العربي عن سماع تلك الألحان مهما كانت أهميتها الفنية..»

(2) د. / سمحة الخولي - المرجع السابق، ص ٣٥.



وتتجلى عبقرية فيروز في الأداء العربي السليم لما قدمته من ألحان غربية ابتداء من (ماروشكا) حتى (بيذكر بالخريف) الأغنية التي قدمتها في ألبوم (ولا كيف) سنة ٢٠٠١ م. ويوجز الأستاذ (إلياس سحاب) تأثير فيروز بالغناء الغربي في:

- الميل الشديد إلى الأغنية القصيرة حتى تلك التي تقل عن الدقائق الست لوجهي الأسطوانة القديمة (٧٨ لفة).

- الميل الشديد إلى الاعتماد على الرقة والشفافية والهمس في الأداء الغنائي وكلها صفات كانت قواعد الأساسية مطروحة في الأسلوب الوهابي-الأسمهاني لكنها لم تكن على أي حال قد اكتسبت صفة الانتشار الكامل كما أن فيروز قد أضافت بلا شك طابعها الخاص في الأداء الصوتي (الذي يختلف من إنسان لآخر كاختلاف بصمات الأصابع) إلى ما ورثته عن أسلافها من عظماء المطربين والمطربات.

- الميل إلى استخدام الطبقات العليا من الصوت بدرجة أكثر مما كانت تستخدم في السابق في سائر ألوان الغناء العربي.

وكما تأثرت فيروز بالغناء الغربي تأثر هو أيضًا بها فغنى (جان فرنسوا ميكايل) المغني الفرنسي الشهير (Coupable) على لحن أغنيته الشهيرة (حبيتك بالصيف) من تلحين الأخوين رحباني، وأبدت (جين مانسون) المغنية الأمريكية الشهيرة إعجابها بفيزوز، وغنت (وينن) في إذاعة (مونت كارلو)، وقالت مغنية الأوبرا المجرية (أنا كورسيك) إن صوت فيروز أجمل صوت سمعته في حياتي، وهو نسيج وحده في الشرق والغرب.

وكتب الشاعر الأمريكي الكبير أندرو أورك قصيدة في فيروز - باللغة الإنجليزية - تعد من أروع قصائده.



وأخيرًا غنت المغنية الكولومبية الشهيرة (شاكيرا) تحت سفح (أبي الهول) قصيدة (إعطني الناي وغن).

ويقول الأستاذ جورج حداد في رسالته بعنوان (النزعة الإنسانية في الصوت الفيروزي) "وصار لها وللأخوين رحباني مقطوعات كثيرة تعزفها الفرق الأجنبية، وتغنى بكلام أجنبي مثل أغنيات: بكره بيحي نيسان، شتي يا دني، مشوار، عالزينو الزينو، سنرجع يومًا، ونحنا والقمر جيران وغيرها..

وفي سنة ١٩٥٧ عاد الأخوان رحباني إلى المسرح الذي كان حلمهما الطفولي في نادي أنطلياس، فأقاما أولى الليالي اللبنانية على مدرج جوبيتر في بعلبك مع صوت فيروز الذي بعث في المعبد مسحته الإلهية.

وفي سنة ١٩٦٢ ومن بعلبك أيضًا وفي صوت فيروز، انطلقت لهما أوبريت (جسر القمر) التي ترجمت مقاطعها إلى خمس لغات هي: الفرنسية والإنجليزية والألمانية والأسبانية والروسية.

وكتب عنها الناقد الفرنسي إدمون رويستان فقال: صار للشرق عمل يقدم في باريس وفيينا ونيويورك. وهما إلى اليوم يعتمدان المسرح كأساس لإنتاجهما الفني. ويستمران في تكوين هذا الإنتاج وتجويده هادفين إلى رفع مستوى الأغنية اللبنانية وتعزيز طابعها ونشر هذا الطابع في أرجاء العالم.

ومن ناحية أخرى اتسمت أعمالهما الفنية بطابع إنساني محض محوره الحق والخير والجمال والسلام).

واعتقد أن فيروز طالما توجهت للموسيقى الغربية تنهل منها، وتتفاعل معها فقد كان من الأفضل لها - وقد تدرب صوتها أوبراليًا - تقديم مقاطع وآريات من الأوبرات العالمية -



طالما فشلت الأوبرات العربية وثبت ضعفها - لو أخلص مستشاروها النصح لها، ولكانت بذلك قد قربت للجمهور العربي تذوق هذا الفن الرفيع، ولوضعت اسمها ضمن مغنيات الأوبرا المعدودات على مستوى العالم.

ومطربتنا الكبيرة - على ولعها بالموسيقى الغربية - عاشقة للموسيقى الشرقية عشقاً يصل لدرجة التعصب، ويحكى أن من حضر التمارين على لحن «يا ريت من»، في أسطوانة ذهب أيلول (وهي من ألحان فيلمون)، أحس بالذهول الذي أحدثه في نفس فيروز ارتجال عازف القانون المخضرم جورج أبيض، على مقام البياتي، تقاسيم لم تكن موجودة أصلاً في مقدمة اللحن، فما كان من فيروز إلا أن طلبت تثبيت هذه التقاسيم، لأنها تضعها في ذروة الاندماج بمقام البياتي، الذي يعتمد عليه لحن الأغنية، قبل الشروع في الغناء.

وهي تذكرني بقول الكاتب الصحفي الكبير الراحل فكري باشا أباطة إن كل ما لد وطاب للأذن هو موسيقى جميلة.

وتذوقت فيروز بعمق الموسيقى الغربية والشرقية، وأذاقتها الجمهور بأدائها المتميز في كل ما قدمته من ألوان متعددة فكانت الراسخة المتمكنة، وهذا التمكن هو أحد أسرار عبقرية الفيروزة.

يقول المفكر الموسيقي الكبير العلامة الدكتور حسين فوزي في رثاء أم كلثوم: «وأن يعود فضل الحفاظ على قوميتنا الموسيقية، والارتفاع بها إلى أوسع وأعمق وأحلى وسائل التعبير بالصوت إلى فريدة الفن العربي أم كلثوم فذلك ما وعاه الشعب العربي بأسره.

وكانت أم كلثوم فيه علماً على مصر الغنية بعلمائها وأدبائها وفنانيها، نموذجاً يُحتذى ودرّباً يسير عليه العالم العربي بأسره. هذه والله، مآثرة المآثر لها».

- فما هو دور فيروز في الحفاظ على قوميتنا الموسيقية؟!

## الباب الأول

### إحياء التراث



## إحياء التراث

في سنة ١٩٤٩ طلب إلى أم كلثوم في مقام الاحتفال بإحياء ذكرى سيد درويش أن تغني بعض ألحانه فاعتذرت ثم لم تكتف بالاعتذار بل قالت في خبث ذكي إن ألحان سيد درويش يطلب تأديتها من مطرب رجل لا من مطربة سيدة<sup>(٣)</sup>.

وفي عام ١٩٦٨ قيل إنها وافقت على الاشتراك في فرقة الموسيقى العربية فهل عشاق سيد درويش لهذا النبأ، وقالوا: ستخلد أغاني سيد درويش الشعبية إذا غنتها أم كلثوم، كما خلدت الأغاني الشعبية الإيطالية عندما غناها المطرب الإيطالي العظيم كاروزو<sup>(٤)</sup>.

وفي حديث صحفي أدلت به السيدة أم كلثوم للكاتب الصحفي الكبير رجاء النقاش قالت: إن سيد درويش فنان عظيم، ولكنني أعتقد أن تراث سيد درويش يحتاج إلى مجهود كبير لتقديمه، وعرضه في صورة تليق بهذا الفنان الكبير<sup>(٥)</sup>.

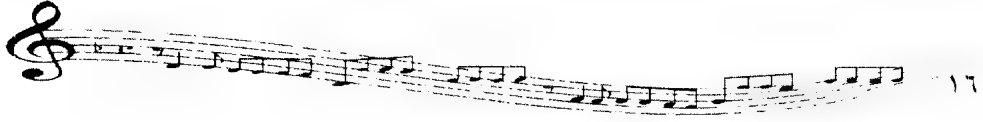
والمعلوم أن فيروز - وحدها - قامت بهذا المجهود العظيم لتقديم تراث سيد درويش فغنت (زوروني كل سنة مرة) وهي طقطوقة قدمها سيد درويش لأول مرة سنة ١٩١٤، وقيل إن «حامد مرسي» غناها في الإسكندرية لأول مرة سنة ١٩١٧، ويتميز لحنها القديم بالشجن والطرب والإيقاع المتهادي، وهي أغنية مأساوية لشاب يُحتضر يدعو فيها أحبائه إلى زيارة قبره مرة في السنة، وقد غنتها فيروز بأسلوب جديد أوبرالي إلى حد ما، وقريب نوعاً من أسلوب (نانا موسكوري) في الغناء في ارتفاع الصوت وَحَدَّثته والانتقال به إلى الدرجات

---

(٣) دكتورة / نعمات أحمد فؤاد أم كلثوم وعصر من الفن الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٨٣، ص ٢٧٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٤٧.

(٥) لغز أم كلثوم - تأليف الأستاذ/ رجاء النقاش، ص ٤٢.



الدنيا وإطالة المد، و (زوروني) في الأصل أغنية سورية أخذها ومصرها سيد درويش، وعدّها بعدما درس الموسيقى في سوريا. وفي رواية أخرى أنها من تأليف الشيخ يونس القاضي، وقيل إنها من تأليف بديع خيرى.

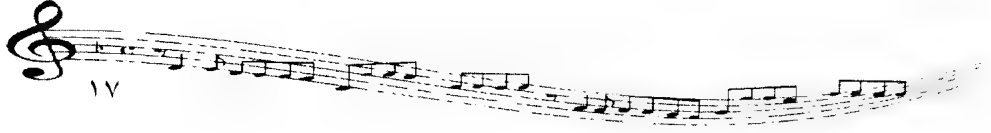
وعن إحياء التراث، وتراث سيد درويش على وجه الخصوص قال الأستاذ عاصي رحباني في سهرة لإذاعة صوت العرب عام ١٩٥٦ أجريت في منزله في أنطلياس:

«نصرف جهدًا كبيرًا و وقتًا طويلًا لإعادة اكتشاف الأعمال الغنائية القديمة، من الموشحات أو الفلكلور الشعبي.. ومن أحب الأعمال إلينا، أعمال السيد درويش، هو حقًا إنسان عظيم وعبقري؛ استطاع أن يظهر الأغنية المصرية في أبهى حُلّة. واليوم نحاول توزيع ألحانه وإظهارها ضمن إمكانيات العصر الحديث؛ أي الأوركسترا الضخمة والكورس الكبير، لكن مع الإبقاء على الطابع الشرقي للأغاني، وأن تكون الأوركسترا عنصرًا لتقوية الشخصية المصرية في الأغنية، ومثلاً على ذلك أغنية «زوروني كل سنة مرة» من الأغاني الناجحة جدًا في لبنان.»

كما قدمت فيروز (الخلوة دي قامت تعجن) و (طلعت يا ماحلا نورها) ودور (أنا هويت) من مقام (حجاز كار كورد) في مسرحية (يعيش يعيش) سنة ١٩٧٠ والملفت أنها لم تلبس هذه الألحان رغم توزيع الأخوين رحباني الموسيقى لها بل التزمت بمصريّتها، وأضفت عليها مذاقًا فيروزيًا خاصًا.

كذلك قدمت فيروز لسيد درويش لحناً خالداً هو طقطوقة (أهو ده اللي صار)، من مقام (حجاز كار) وقد حضرت حفلها تحت سفح (أبي الهول) سنة ١٩٨٩ وشهدتُ التصفيق الحاد المتواصل حين وصلت إلى مقطع (مصر يا أم العجايب... شعبك أصيل).





وجاء أداؤها الرائع لهذا اللحن إضافة عظيمة لما قام به المؤلف الموسيقي الروسي سيرجي بالاسانيان حين كان أستاذًا بكونسرفاتوار القاهرة إذ اختار هذا اللحن وكتبه بهارمونيات للبيانو ونشر في مجموعة مقطوعات للبيانو مستوحاة من ألحان مصرية، وما كتبه أيضًا المؤلف الموسيقي المصري راجح داود من نسخة من (أهو ده الي صار) للأوركسترا الوتري، وعزفه أوركسترا وتريات الكونسرفاتوار في جولاته الأوروبية في السبعينيات بنجاح.

وفي خلال زيارة فيروز لمصر سنة ١٩٨٩ والتي قامت فيها بإحياء ثلاث حفلات أدلت بحديث إذاعي للإعلامية الكبيرة آمال فهمي حين سألتها عن سر غنائها العديد من ألحان سيد درويش فقالت: إنه نبع إلهام للفنانين.

وحين قدم عبد الحليم حافظ أغنية (يا سيدي أمرك) سخرية من أغاني التراث القديم واستهزاء بها، كانت فيروز قد بدأت تحمل على عاتقها مهمة وعبء إحياء هذا التراث..  
فقدمت من التراث قصيدة (يا جارة الوادي) شعر أمير الشعراء أحمد شوقي، ولحن موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب الذي قدمت له (خايف أقول الي في قلبي) التي يعشق مؤلفها الشاعر السفير / أحمد عبد المجيد أداؤها إياها، ويفضله على كل ما عداه كما أكد غير مرة في أحاديثه الإذاعية والصحفية.

وقد شحذت فيروز عبقريتها الغنائية وذكاءها الفني، ومقدرتها على التحكم في أوتار ونغمات صوتها البديع فأخرجت التفاصيل الدقيقة للحركات الصوتية التي أرادها الموسيقار محمد عبد الوهاب في هذين اللحين ببراعة متناهية، وفي ذلك يقول: «السيدة فيروز أخذت مني يا جارة الوادي، و (خايف أقول الي في قلبي)، فأدت الأغنيتين بشكل رائع، وأنا حققت



ما أصبو إليه.. وهو إعادة تقديم عملين بصوت المطربة العظيمة التي يحبها كل الناس في لبنان والبلدان العربية، وأكون بذلك ذكّرت الجيل القديم بالأغنيتين ليسمعهما من يحب عبد الوهاب وفيروز».

ويدخل في هذا المقام بالطبع ما قامت به فيروز من إحياء لفن الموشح القديم بغنائها العديد من الموشحات القديمة بإبداع يعز نظيره وإتقان وإجادة، فأنقذت هذا القلب الغنائي من الاندثار على نحو ما سيأتي في هذه الدراسة تحت عنوان (الموشح).

ولا ينسى المستمعون أداءها المتميز لقطع غنائية من الفلكور القديم مثل (مرمر زماني) و (يا من يحن إليك فؤادي).

## الباب الثاني

قوالب غنائية عربية أحيتها فيروز



## الفصل الأول

### القصائد

#### مدخل

هي أقدم أنواع الغناء، والقصيدة مجموعة من الأبيات الشعرية ينفرد المغني بغنائها دون مصاحبة أحد من جماعة المنشدين، فيما عدا قصائد المديح النبوي الشريف، وإيقاعها الوحدة البسيطة.

وأقدم غناء في القصائد كان بالعربية الفصحى، وهو ما كان القدماء يسمونه "الأصوات" كما تين في كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وأحدث ألوان القصائد ما تغنى به المغنون في القرنين التاسع عشر والعشرين.

وكانت القصيدة حتى القرن التاسع عشر تُبنى على الارتجال، ثم أدخل عليها مقدمة موسيقية (تمهيد)، تمهد لارتجال المغني لأبيات الشعر، وجاء الشيخ أبو العلا محمد وأبعد المطرب عن ارتجال الألحان، فقيده، وجعل أبيات القصيدة الشعرية ملحنة، ملزمة المطرب بأدائها وفق اللحن الموضوع<sup>(٦)</sup>.

ويرى الأستاذ/ سامي الشوا أنه لولا أم كلثوم لما ظل للموسيقى العربية طابعها التقليدي، وهو يستشهد لرأيه بأنه منذ مائة سنة كان المغني يغني التواشيح والقصائد، ثم جاءت فترة تجارية راجت فيها الطقاطيق، ثم عادت بنا أم كلثوم إلى القصيدة، ولهذا حفظت للموسيقى الشرقية طابعها التقليدي<sup>(٧)</sup>. والحقيقة أن فيروز هي الأكثر - بين المطربين العرب - إنتاجاً للقصائد كمّاً وكيفاً.

(6) دكتورة رتيبة الحفني القصبجي.. الموسيقى العاشق - دار الشروق - طبعة ٢٠٠٦، ص ١٠٦.

(7) دكتورة نعمات أحمد فؤاد - المرجع السابق - ص ٣٩٩.



وفيروز -بجانب حلاوة صوتها ورخامته ونقائه وصفائه وأصالة معدنه- مطربة مُعبّرة حسّاسة ذكية الأداء، ذات تأثير قوي على جمهور المستمعين، امتازت في قصائدها بسلامة النطق ووضوح مخارج الألفاظ وتَفهُّم معاني الكلمات والتعبير عنها عند غنائها، وإعطائها ما تستحق من إجادة وحسن إلقاء.

وكما يُقال: لا بد من الإعراب للإطراب، ونطق فيروز باللغة العربية الفصحى نطق مثقف.. نطق أديب.. وهي في تاريخها الفني الطويل لم تخطئ خطأ لغويًا قط.

والحق أن فيروز عاشقة للشعر العربي الفصيح الأصيل ذوّاقة له، يسري في وجدانها كما تسري الدماء في العروق، وإن شئت قل كما تسري الموسيقى الشرقية والغربية في عقلها الواعي والباطن..

فالفاتة ابنة الرابعة عشر حين تقدّمت للإذاعة اللبنانية للغناء ضمن فتيات (الكورال) اختارت أن تقدم قصيدة (يا زهرة في خيالي) ولم تقدم أغنية عامية خفيفة رغم حداثة سنّها.. لأنها تعشق الشعر.<sup>(٨)</sup>

تقول الناقدة الكبيرة الأستاذة خالدة سعيد عن السيدة فيروز (سألتها مرة: من هو أستاذك الأكبر؟ فأجابت: أساتذتي كثيرون، أهمهم عاصي، وذكرتهم جميعًا، ثم أضافت: لكن الأستاذ الذي وجهني نحو النفس البشرية، نحو أسرارها وأحوالها، هو الشعر. حقًا لا أرى

---

(٨) بالطبع ما كان ليدور بخلد الفتاة الصغيرة نهاد حداد حين غنّت المقطع الأول من قصيدة (يا زهرة في خيالي) للشاعر صالح جودت أمام لجنة الاستماع في الإذاعة اللبنانية -في فبراير سنة ١٩٥٠- أنها بعد سنوات قلائل ستربح على عرش الغناء.

ويكتب صالح جودت فيها قصيدة يقول في مطلعها:

مغردة الأرز روعي الفداء	لهذا الخنان وهذا الصفاء
أأنت من الغيب أخت الكواكب	أم أنت من رائدات الفضاء
سموت إلى فلك النيرين	وحلقت في رحبات السماء



أستاذًا أعظم: فيروز تحفظ مئات القصائد، بين فصحي وعامية، وبين قديم وجديد، وهي تعايشها، أي تتغلغل فيها، وتكتنه معانيها، تتذوق كلماتها، تطرب لوقعها، تعرف تاريخها، وتلمس أفقها وممرها. تحفظ قصائد في الحب، في الوطنية، والحزن، والحكمة، والآلام، والتسايق، والترايل، واللعب. وهذه المعرفة الهائلة، فضلًا عن ثقافتها الموسيقية، تعزز عمق غنائها وغناه<sup>(٩)</sup>.

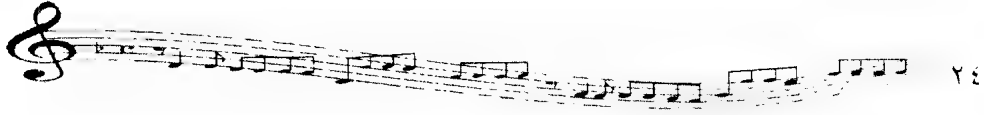
وقدّمت فيروز - كما سلف - ما لم يقدمه غيرها من القصائد كَمًا وكيفًا، وارتفعت فيروز بالقصيدة الشعرية الفصحى كقالب غنائي، وارتفعت القصيدة بفروز التي لم تعرف ركافة الأشعار، ولا ضعف الألحان، فقصائدها تتسم جميعًا بالجديّة والمستوى الرفيع، فهي - بلا أدنى شك - قطع أدبية رائعة إذا قرئت مجردة، وبألحانها البديعة المتميزة هي تحف موسيقية قدمتها فيروز للمستمعين في كأس من ذهب بإحساس عالٍ، وصوت معبر يعز نظيره.

وقدّمت فيروز القصيدة الدينية الإسلامية (غيت مكة) للشاعر سعيد عقل، والقصائد المسيحية مثل ترايل الميلاد، وترايل الفصح، وغنت القصائد الفلكلورية القديمة مثل (يا من يحن إليك فؤادي) و (يا لور حبك)، ومن الشعر العاطفي المليء بالعتاب (نجمة الكتب) من شعر الأخوين رحباني وتلحينها، ومن شعر الحماسة (سنرجع)، وغنت لفلسطين ومأساتها المروّعة، وغنت لأمر الشعراء أحمد شوقي (يا جارة الوادي) ولإيليا أبي ماضي قصيدتي (وطن النجوم أنا هنا) و (يا أيها الشادي) من تلحين خالد أبو النصر.

وقدّمت القصيدة في مختلف أغراض الشعر فغنت للمدن وأبدعت (عمان في القلب) و (بغداد) و (تحية إلى المغرب) و (الأردن) و (ياربى عمان) و (الإمارات) و (مصر عادت

---

(٩) خالدة سعيد (المشروع الرحباني - الفيروزي: من المؤسسين إلى الثائر) مقالة منشورة بمجلة الآداب - بيروت - نوفمبر ٢٠٠٩ ص ٥٠.



شمسك الذهب) وقدمت القصيدة الفلسفية ذات التأملات الفكرية (سوف أحياء) في منتصف الخمسينيات، وهي من شعر مرسى جميل عزيز، والقصيدة العاطفية (لا تسألوني ما اسمه حبيبي) من شعر نزار قباني وتلحين الأخوين رحباني في النصف الأول من الستينيات، كما غنت من شعر نزار أيضًا (دمشق) عام ١٩٧١ و (وشاية) في النصف الأول من الخمسينيات، وغنت شعر الغزل كما في (يا عاقد الحاجبين) من شعر الأخطل الصغير (بشارة عبد الله الخوري)، والمناجاة المفرطة في الرومانسية كما في (إعطني الناي) و (سكن الليل) وهما من شعر جبران خليل جبران، وأولاهما من ألحان نجيب حنكش والأخيرة من ألحان موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب.

وفي الحنين إلى الوطن قدمت من روائع القصيد (ردني إلى بلادي) شعر سعيد عقل وتلحين الأخوين رحباني، و (على طرقات بلادي) من شعر الأخوين رحباني وتلحينهما كما غنت لميخائيل نعيمة قصيدة (تناثري) وغنت لبدوي الجبل (خالقه) سنة ١٩٥٤، ولابن جبير (أقول وآنست) وهي وصف لزيارة قبر الرسول -صلي الله عليه وسلم- ولجبر (جبل الريان) ولرشدي المعلوف (ربي سألتك باسمهن) ولرشيد نخلة (أهلاً وسهلاً)، ولبولس سلامة (نوار) ولعنتر بن شداد (ولقد ذكرتك) ولأبي نواس (حامل الهوى) ولنجيب إيلان (مواكب الحق) ولقبلان مكرزل (غروب) و (أنت يامي زهرة) و (ذا خيال) و (سلسليها) ولعمر أبي ريشة (عنفوان)، ولإلياس بركات (كلمات العاشقين)، ولرياض المعلوف (عودة القمر)، ولإلياس أبي شبكة (أمطري واعصفي وارقصي) ولسعيد عقل (من صوب بيتكم) و (لبنان) و (لاعب الريشة) ولرفيق خوري (ارجعي يا ألف ليلة) وللسان الدين بن الخطيب (في ليال) و (من عذب اللها).





وقدمت من تلحين الأخوين رحباني قصيدة (يا ليل الصب) للشاعر القيرواني أبو علي ابن عبد الغني الحصري.

ومن قصائدها الخالدة (ملمت ذكرى لقاء الأمس) وهي من تسعة أبيات من شعر الحب الطاهر العفيف، بوزن واحد، وقافية واحدة في لحن شرقي أصيل وأخاذ، وأداء بالغ الرقة والعدوبة، عميق التعبير رغم أن القصيدة بمقدمتها الموسيقية الحاملة وأبياتها لا تستغرق أكثر من ثلاث دقائق ونصف.

و (عصفورة الشجن) وهي قصيدة رائعة مؤثرة من سبعة أبيات تتجلى فيها آلام الغربة وأحزانها مما عبّرت عنه فيروز بصوتها العظيم في إعجاز لا مثيل له. وهاتان القصيدتان الأخيرتان من تلحين الأخوين رحباني، وقيل إنهما من تأليف الشاعر اللبناني الشيخ علي محمد جواد بدر الدين (١٩٤٩-١٩٨٠).

وبالطبع فإن هذا القول يستحيل عقلاً ومنطقاً بالنسبة للقصيدة الأولى إذ سجلتها فيروز عام ١٩٥٧ - حين كان الشاعر المذكور في الثامنة من عمره - وغنتها في دمشق على المسرح وفي البرازيل والأرجنتين في مطلع الستينيات، ويذكر منصور بكثير من الاعتزاز أن الشاعر الكبير عمر أبي ريشة جاء يهنئه هو وعاصي بعد حفل معرض دمشق، فقال لهما: خذا كل شعري، وأعطاني قصيدتكما (ملمت ذكرى لقاء الأمس) وخصوصاً البيت الذي يقول:

نسيت من يده أن أسترديدي      طال السلام وطالت رقة الهدب

حسبما جاء في حديث تليفزيوني أدلى به منصور رحباني قبيل وفاته للأستاذ زاهي وهبي.. وفي كتاب الأستاذ هنري زغيب (طريق النحل). أما بالنسبة إلى قصيدة (عصفورة الشجن) فقد قدمتها فيروز في أواخر الستينيات وقد استقر في المراجع المذاعة والمكتوبة أنها من شعر الأخوين رحباني... والله أعلم.



ويضيق المجال عن التعبير عما أسدته فيروز للغتنا الجميلة بما غنته من شعر فصيح،  
وحسبنا أن نردد ما كتبه الشاعر الكبير والصحفي اللبناني الأستاذ أنسي الحاج سنة ١٩٨١: ما  
من مكافأة لشاعر أسعد من أن تغني له شاعرة الصوت فيروز؛ ليس لأنها تنقله إلى الشيوخ،  
بل لأنها تحتويه فوق شعره بشعر لم يكن فيه .

وقد ساهمت القصائد في وصول صوت فيروز إلى العرب - بكافة جنسياتهم - في العالم  
أجمع بمن فيهم أولئك الذين لا يفهمون اللهجة المحكية اللبنانية.



«بالموهبة الفذة والإغراق في المحلية اللبنانية، والانتماء الراسخ للثقافة العربية،  
والانفتاح على الثقافة الغربية والتأثر بها ومخاطبة الإنسان في كل زمان ومكان غدا جبران  
وفيروز رمزين للبنان وتحسيدًا خالداً له».



## الفرع الأول فيروز وجبران

تنوّعت غنائيات فيروز للشاعر العظيم جبران خليل جبران، وتميّزت كيفاً رغم ندرتها كلّاً، ومثلت علامات واضحة في مسيرة فيروز الفنية، وتركت بصمات في تاريخ الغناء العربي، ومن أهم غنائياتها لجبران قصائد (إعطني الناي وغنّ) تلحين نجيب حنكش وقد قدمتها لأول مرة سنة ١٩٦٤ في مهرجان الأرز و (سكن الليل) تلحين محمد عبد الوهاب سنة ١٩٦٧ و (في ظلام الليل) تلحين زكي ناصيف وسجلت ١٩٨١، ومقتطفات من كتاب (النبي) من تلحين الأخوين رحباني وترجمها عن الإنجليزية أنطونيوس بشير وقدمت لأول مرة سنة ١٩٦٩ ضمن مهرجان الأرز ثم في أميركا سنة ١٩٧١، وقصيدة (الأرض لكم) من تلحين زياد رحباني، وقد غنّتها فيروز في جنيف سنة ١٩٩٩ حين دعيت إلى جانب أربع عشرة شخصية عالمية أخرى بالتوقيع على (نداء جنيف) الذي أعيد إحيائه والتذكير به - بعد مرور خمسين عاماً على إطلاقه - في محاولة للضغط على الدول التي تعتمد سياسة الإبادة الجماعية أو التعذيب في السجون، وهي الغاية التي من أجلها أطلق هذا النداء من قبل الأمم المتحدة، وذلك أن الصليب الأحمر الدولي اختار فيروز كسفيرة للعرب، وكانت قد قدمت هذه القصيدة لأول مرة سنة ١٩٨٥ في حفلة (بصرى) بسوريا.

وأحسب فيروز أقدر الأصوات تعبيراً عما كان يجيش بصدر هذا الشاعر الكبير، فعلى تنوّع أغراض الشعر في هذه الأعمال الكبرى، فقد جاءت الألحان مختلفة باختلاف المدرسة الموسيقية التي يمثّلها كل من هؤلاء الملحنين الكبار، ولذا اختلفت طريقة أداء كل منها.



وقد تشابهت فيروز وجبران في نواحٍ متعددة جعلتها خير ناطق بأشعاره، فكلاهما ينتمي إلى ريف لبنان، ويتغنى بالطبيعة، والحنين للوطن، وغلب الأسى والتشاؤم على معظم أعمالهما، وكان الخجل والانطواء سمتين أساسيتين في شخصية كل منهما مما انعكس على أعمالهما الفنية، وأسرف كلاهما في الرومانسية حتى بلغ الغاية، وفاضت حنجرتهما بالشجن والحزن، كما سالت دموعه بين سطوره، واتصف كلاهما بالتسامح مما بدا جليًا في أعمال كل منهما حتى نالت فيروز جائزة دولية في (التسامح). وقد قالت يومًا في حديث صحفي: السؤال الذي لا أجده جوابًا هو: ليش الشر موجود؟!!

• ومن معاني الإيثار هذه الأبيات من أغنية (باكتب اسمك):

باكتب اسمك يا حبيبي ع الحور العتيق

تكتب اسمي يا حبيبي ع رمل الطريق

بكرة بتشتي الدني ع القصص المجرحة

بيبقى اسمك يا حبيبي واسمي بينمحي

باحكى عنك يا حبيبي لأهالي الحي

تحكى عني يا حبيبي لنبعة المي

بكرة بيدور السهر تحت قناديل المسا

بيحكوا عنك يا حبيبي وأنا بانتسى

فهو تؤثره على نفسها وتسعد أن يطويها النسيان، وتعيش ذكرى محبوبها ويظل اسمه

باقياً وينمحي اسمها. وكذلك قولها: أنا شمعة بدربك.. في أغنية (شايف البحر)

وظل كل من جبران وفروز يدعو بفنّه الجميل إلى الحب الطاهر العفيف. كذلك يشعر

القارئ دومًا بنصرانية جبران في كتاباته مقالة كانت أو رواية أو قصة قصيرة أو قصيدة شعر،

كذلك فإن فيروز مهما تنوع ألوانها الغنائية يشعر المستمع بنصرانيتها، فبعيدًا عن تراويل

الميلاد، وتراويل الفصح مثل (الثلج يترامى) و (بين أحضان القطيع) و (شيخ الميلاد) وهي



للميلاد وكذلك (طريق الخلاص) و (طريق أورشليم) وهي للآلام، و (استنيري) وهي للقيامة، يبدو واضحًا في معظم غنائياتها انتماؤها إلى مدرسة الترتيل الكنسي حتى كتب الأستاذ جوزيف عبيد بحثًا قيمًا بعنوان (الصلاة في أغاني فيروز) نشره في كتاب. واتسمت كتابات جبران بالنقد اللاذع لكثير من العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة في ذلك العصر كما امتلأت مسرحيات فيروز بالنقد الاجتماعي.

وفي قصيدة (في ظلام الليل) تتجلى قيمة جبران كمصلح اجتماعي وواعظ فلم يكن شاعرًا وأديبًا ورسامًا فحسب، وتفيض القصيدة - التي بلغ زكي ناصيف القمة في تلحينها - بمعاني الوطنية، ونبد الطائفية، وكأن جبران يرى ما يحدث في لبنان الآن، ولا غرو فقد شهد وطنه أحداثًا طائفية دامية في أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر قبل مولده بسنوات (مولود في سنة ١٨٨٣)، وذاق مرارة الطائفية في لبنان طفلًا وصبيًا، وجاءت هذه القصيدة تعبيرًا عن موقف فيروز من الطائفية اللبنانية طوال سنوات الحرب - وهو موقف الرحبنة الذي انتقده البعض - فهي مع ما يوحد ويجمع لا مع ما يفرق..

الويل لأمة كثرت فيها طوائفها وقلّ فيها الدين

والويل لأمة تلبس مما لا تنسج وتشرب مما لا تعصر

والويل لأمة مقسمة وكل ينادي: أنا أمة

الويل الويل لها

يا بني أمة الحق الحق أقول لكم:

وطني يـأبـى السـلاسل    وطني أرض السنابل

وطني الفـلاحون    وطني الكراميون

وطني البنـاؤون    والغار والزيتون

وطني هو الإنسـان    وطني لبـنـان



ومن هنا يبين رفض الظلم والعدوان، ونبذ الطائفية كقنطار التقاء بين جبران وفيروز، وهي المولودة بعد وفاته بأربع سنوات (توفي في ١٩٣١). وعن قصيدة (سكن الليل) من أشعار جبران وألحان محمد عبد الوهاب وغناء فيروز يقول الأستاذ إلياس سحاب:

«إن من يستمع بإمعان إلى هذا اللحن يشعر كأن حنجرة فيروز المليئة بالجواهر، قد وضعت أخيراً بين يدي أمهر صاغة الموسيقى العربية في القرن العشرين، فاستخرج منها أجمل ما في أعماقها من أحاسيس، وأجمل ما في حنجرتها وأدائها من حلاوة وعذوبة وشفافية، ثم طعم كل ذلك بخلصة حساسيات الأسلوب الوهابي في الغناء».

وعن هذا اللحن واللحنين الآخرين اللذين وضعهما عبد الوهاب لفيروز (مرّ بي) و (سهار) يقول الأستاذ كمال النجمي إن هذه الأغاني برهنت على أن عبد الوهاب كان شديد البصر والخبرة بالمزايا الفريدة لصوت فيروز ومواطن إبداع نبراته وإحساسه فجاءت هذه الألحان الوهابية بصوت فيروز آية في التلحين وفي الصوت والأداء (الغناء المصري .. مطربون ومستمعون) ص ٤٠٧ دار الهلال طبعة ١٩٩٣.

وأخيراً فإنه بالموهبة الفذة والإغراق في المحلية اللبنانية، والانتماء الراسخ للثقافة العربية، والانفتاح على الثقافة الغربية والتأثر بها ومخاطبة الإنسان في كل زمان ومكان فقد غدا جبران وفيروز رمزين للبنان وتجسيداً خالداً له<sup>(١)</sup>.

<sup>(١)</sup> الأستاذ/ إلياس سحاب مجلة «العربي» الكويت - يونيو ٢٠٠٧ ص ١٠٢.

قالت فيروز في حديث صحفي: أنا لا أغني لفئة معينة. أغني للإنسان في لبنان والعالم العربي، وأغني للبنان الموحد. حتى إن اللبنانيين يعتبرونني رمز وحدتهم الوطنية. أغني لمغتربين اللبنانيين والعرب المتشربين في كل بقاع العالم. أغني للحب، وأي إنسان لا يعرف الحب؟! (مجلة الصياد العدد ٢١٧٣ بتاريخ ٢٧/٦/١٩٨٦).



## الفرع الثاني التغني بالطبيعة

الذين يفتشون عن جمال الطبيعة يجدونه في أدنى الزهور وفي قطرة زهرة الثلج الطاهرة  
(نبته ذات زهرة بيضاء تطلع في أول الربيع) وفي مشهد غروب الشمس وفي تغريد الطيور في  
الغسق وتمايل زنابق الحقل وأنين خرير الماء وطين النحل .. إلخ  
كم من دروس نافعة تُعلّمنا الطبيعة بدليل أن الزهور تعلمنا الوداعة والبهاء والشفاعة  
وتكشف عن أفكار تستبكي العشاق، وإن الأشجار التي يخيّل إلينا أنها مقتصرة على تحريك  
أوراقها تؤلف لنا قوانين إلهية، وإن الطيور تكلمنا عن السماء بتغاريدها الشجية، وإن البلابل  
رسل السلام والمرح تبشرنا بالحق، وإن البنفسج الذي اعتاد منذ أجيال أن يجبئ رأسه بين  
العوسج والذي نمت رائحته الزكية على وجوده ضرب للعالمين مثلاً عالياً في التواضع وإنكار  
الذات .. هذا شيء من أشياء، وهذه حسنة من حسنات الطبيعة التي اعتادت أن تفاجئنا  
بعجائبها، وعلى الجملة فإن الجمال يكتب اسمها فوق وجه الأرض طيلة كل أيام السنة  
بأحرف مختلفة تعبر عن الحب الخالص، وهي تعمل أعمالها الجسيمة بهدوء وسكينة لتكون  
شافية عجلة الإنسان، ومسكنة روعه، ويخيّل إلينا أنها تمد ذراعيها لتحضنه لما أنه ولدها  
العزیز الذي تتبع خطواته بين الورد والبنفسج وأنها تحني أكناف عظمتها إجلالاً له وإيثاراً  
لفائدته الخاصة، وتسبغ عليه آلاءها فإذا ما اضطلع بأعماله بالحق والشجاعة والطهر، وكانت  
أفكاره تحكى عظمتها تراءى له أنه اجتذب إليه السماء، وجعلها له هيكلًا، والشمس  
مهدياً<sup>(١)</sup>. والتغني بالطبيعة قديم قدم الفن، وهو من أهم خصائص المدرسة الرومانسية في

---

<sup>(١)</sup> الأستاذ/ قسطندي رزق - المرجع السابق - المجلد الثاني.. الجزء الثالث - الفن - ص ٤٢ وما بعدها.



الشعر والموسيقى والرسم شأن التغمي بالحب وبالموت والعنف في الإحساس وحب الأسفار وعدم الاستقرار والتهويل في الوصف والتعمق في وادي الأحلام والاستغراق في الخيال والتشاؤم.

وفي قصائد فيروز التغمي بالطبيعة يأتي منفردًا حينًا ومقترنًا بالتغمي حبًا في المحبوب أحيانًا.. على أن الحب عاطفة كان الإغريق يعبرون عنها بثلاث كلمات وهي (إيروس) و(فيلوس) و(آجان). وإيروس هو الشهوة، وهو الحب الطبيعي بين الرجل والمرأة والذي يدفع للحفاظ على النسل البشري.

أما (فيلوس) فهو الشعور الذي نحمله لأصدقائنا وللقيم والمعاني الكبرى في الحياة كالحكمة "الفلسفة هي حب الحكمة".

أما الكلمة الأخيرة وهي آجان فهي الحب الكامل الذي يذيب صاحبه في الآخر، ويستبد بـ هو يستلبه تمامًا. وأحسب أن هذا النوع الأخير من الحب هو ما تغنت به فيروز في قصائدها، وعن النوع الثاني فقد قدمته في بعض القصائد، ومنها (فوق هاتيك الربى) من شعر زكي ناصيف وتلحينه كما ستتحدث عنها في الفصل الخاص بزكي ناصيف .

- أما النوع الأول من الحب فقد ارتفع الفن الفيروزي وسما عن تناوله.

- وعن الحب في غناء فيروز يقول الكاتب الكبير رجاء النقاش:

«الحب الذي تعبر عنه فيروز هو أنقى ألوان الحب، وأصدق هذه الألوان» إن فيروز في صوتها وأغانيها صاحبة نظرية في الحب؛ فالحب عندها يبدأ من عاطفة تملأ القلب... ولكنه لا ينتهي عند هذه الحدود. فالمحب.. معناه - في نظرية فيروز - الإنسان الجميل الفاضل. لأن



الذي يجب لا بد أن تتوفر له كل الفضائل الإنسانية الأخرى... لا بد أن يعرف الإخلاص  
والوفاء والألفة وحسن المعاشرة للناس!

والحب - في نظرية فيروز - عاطفة كبيرة عالية... ولذلك فالمحب الحقيقي لا بد أن  
يكون صاحب ذوق رفيع.. لا بد أن يحب الطبيعة والصوت الجميل واللحن الجميل،  
والتصرف الجميل، والفن الجميل كله... ويقترن حب الطبيعة بغريزة (الريفي) - في كل زمان  
ومكان - المستمسك بأرضه كما في قصيدة (أقول لطفلتي) ومنها أبيات:

عندي بيت وأرض صغيرة

فأنا الآن يسكنني الأمان

لا أبيع أرضي بذهب الأرض

تراب بلادي تراب الجنان وفيه ينام الزمان



## الفرع الثالث

### قصائد الشام

غنت فيروز للشام عددًا من القصائد العصماء مثل (سائليني يا شام) سنة ١٩٦٠ و (قرأت مجدك) سنة ١٩٦٢ و (شام يا ذا السيف) سنة ١٩٦٣، و (نسمت من صوب سوريا الجنوب) سنة ١٩٦٤ من شعر سعيد عقل و (يا ربّي) وهي من شعر الأخطل الصغير وكلها من تلحين الأخوين رحباني وقصيدي (حملت بيروت) و (خذني بعينيك) من تلحينهما وأشعارهما، وقصيدي (أحب دمشق) سنة ١٩٧٣ و (بالغار كللت) سنة ١٩٧٤ وهما من شعر سعيد عقل وتلحين الأخوين رحباني.

وقصيدة (مرّ بي) من شعر سعيد عقل وتلحين الموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب سنة ١٩٦٧ وعن هذه القصيدة الأخيرة يقول الأستاذ إلياس سحاب (إن الإصغاء إلى عُرب عبد الوهاب الظاهرة - الخفية، في مقدمة القصيدة بالذات ثم في بقية مقاطعها، ثم الوصول إلى البيت الأخير في القصيدة عند عبارة (إن تعد لي) يصاب بموجات متلاحقة من قشعريرة المتعة الفنية الرفيعة، ويكتشف أن عبد الوهاب قد استخرج من حنجرة فيروز، في عبارة (إن تعد لي) من خلال صياغته اللحنية، ثم من خلال تدريباته الغنائية في تحفيظ اللحن، أجمل انتقال ربما في رصيد فيروز الغنائي بين طبقاتها الصوتية المنخفضة، وتلك المرتفعة، خاصة عند كلمة "لي" بحساسية مذهلة قبل انفجار القفلة الرائعة لحناً وأداءً، عند عبارة "أشعلت بردي" <sup>(١٣)</sup>.

---

(١٣) الأستاذ/ إلياس سحاب - المرجع السابق - ص ١٠٢.



ولأن فيروز - بهذه القصائد العصماء - إنما تحيي الشام وتشيد بمجده وتاريخه العريق وحضارته العظيمة ماضيًا وحاضرًا فقد غلب في التعبير الدرامي الموسيقي لصوتها الأداء الحيوي - المنفعل Animated.

ولا عجب أن تقدم فيروز هذه القصائد الخالدة لسوريا؛ فالكل يعلم العلاقة الخاصة بين سوريا ولبنان، كما أنها - في الأرجح - من أصل سرياني. فرغم أنها ولدت بمنطقة (زقاق البلاط) ببيروت لأب آت من ريف لبنان إلا أنه ينتمي بجذوره لسوريا كما أن فيروز في بداياتها حين حوربت وانتقدت بشدة في وطنها لبنان استقبلت استقبالًا حارًا بمهرجان دمشق.

وقد اتجه الأخوان رحباني في تلحين قصائد الشام وجهة شرقية بحثة عربية المقامات نظرًا لجزالة القصائد وطبيعتها وموضوعها ولأن العروبة غايتها فلا بد أن تأتي موسيقاها عربية خالصة، فجاءت هذه القصائد قميًا في الغناء العربي شعرًا ولحنًا وأداءً.

وقد لاحظ بعض النقاد أن قصيدة (خذني بعينيك) قد تم تلحينها بشكل يختلف عن الأسلوب الذي اعتاده الأخوان رحباني في تلحين الأغاني؛ إذ لحن بأسلوب يشبه أسلوب الغناء المصري، وإحدى مزاياه وجود ما يسمى في مصر بالقفلة، وهي مرحلة من مراحل الأغنية يصل فيها المطرب إلى نقطة الذروة مما يؤدي إلى استحسان فوري من قبل الجمهور عند: هنا الترابات من طيب ومن طرب وأين في غير شام يطرب الحجر؟!!



السؤال: كيف تأتي لصاحبة الصوت الملائكي الرقيق الذي يغني هامسًا ومعبرًا في دفء  
وحنان عن الحب والعطف والإيثار.. أقول كيف تأتي لهذا الصوت أن يكون ثائرًا غاضبًا  
عاصفًا مذكياً نيران الثورة الفلسطينية؟ والإجابة: إنها إحدى خوارق فيروز.





## الفرع الرابع

### فلسطينيات

#### • قالت فيروز يومًا:

«فلسطين هزتنا كما هزت كل الناس فغنيناها...» ومعلوم أن فيروز تم إهداؤها سنة ١٩٦٤ مفتاح مدينة القدس من خشب الزيتون المقدس<sup>(١)</sup>، وحين مرت بشوارعها وأهداها أهلها مزهرية كانت وحيًا لأغنياتها الشهيرة:

مررت بالشوارع.. شوارع القدس العتيقة

قدام الدكاكين اللي بدت من فلسطين

حكينا سوا الخبرة.. عطوني مزهرية

قالوا لي هدي هدية من الناس الناطرين

وقدمت لفلسطين روائعها الكبرى ومنها (راجعون) و (جسر العودة) و (أحترف الحزن والانتظار) و (زهرة المدائن) و (يا جسرًا خشبيًا) و (سنرجع يومًا) و (بيسان) من شعر الأخوين رحباني، و (مع الغرباء) للشاعر هارون هاشم رشيد، و (أجراس العودة) من شعر سعيد عقل، وجميعها من ألحان الرحبانيين.

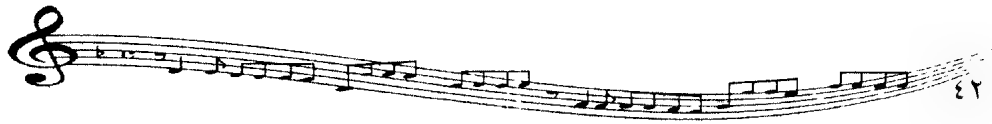
ومن صور التعبير الدرامي الموسيقي الرائع بصوت فيروز في هذه القصائد حين تقول:

المأساة ارتفعت.. المأساة اتسعت

وسعت.. سطعت.. بلغت حد الصلب

---

(١) كانت فيروز قد زارت القدس سنة ١٩٦٤ - بمناسبة زيارة بابا الفاتيكان لها - لترتل فيها، ثم قام «إميل خوري» و «خير الدين الحسيني» نائبا القدس بزيارة إلى بيروت ليسلما فيروز - في مؤتمر صحفي - مفتاح مدينة القدس من خشب الزيتون المقدس.



وغنتها بصوت قاتم - مظلم Gloomy وحين تشدو: شردت عن أهلي مرتين بألم  
وعذاب وحزن يعتصر With Suffering في قصيدة (أحترف الحزن والانتظار) والتي  
تندفق مقدمتها الموسيقية الحماسية القوية يتلوها اللحن المأساوي الحزين لقصيدة تصوّر  
عذاب ومعاناة فتى مشرد هاجر من جرّاء مأساة فلسطين، يقاسي اللوعة والألم.

وقد برع الرحبانيان في توظيف آلات النفخ النحاسية لتفعيل اللحن في قصائد  
(راجعون) و (زهرة المدائن) و (جسر العودة) ويأتي صوت فيروز عاصفًا  
Tempestuous وهي تشدو: يا جسر الأحزان أنا سَمَيْتُكَ جسر العودة، وينطلق  
صوتها في قصيدة (زهرة المدائن) بانفعال وحماس Passionately حين تقول:

الغضب الساطع آتٍ وأنا كُلِّي إيـمـان

الغضب الساطع آتٍ سَأْمُرُّ عَلَى الْأَحْزَانِ

من كل طريق آتٍ .. بجياد الرهبة آتٍ

وسيهـزـم وجـهه القـوـة

وفي قصيدة (يا جسرًا خشبيًا) تتغنى وتتغزل في هذا الجسر القابع فوق نهر الأردن،

وتُدلّله:

لونك فرح الماء وبك العطر يجنُّ

أخشابك أفياء تحت الخطو تننُّ

وهذه الشطرة الأخيرة تحوي تشبيهًا من أرقّ الصور الشعرية التي يسمعها المتلقي قارئًا

للقصيد كان أم مستمعًا للغناء.



وتبدو أغنية مرحة Carol، ولربما وجد الأخوان رحباني - بتأليف هذه القصيدة وتلحينها - شيئاً مبهجاً مفرحاً على الأرض الفلسطينية المحتلة التي تتضور ألماً وعذاباً وأسى ولوعة مما عبّر عنه في القصائد الأخرى سالفة البيان.

وغناء فيروز الدائب لفلسطين نابع من حماسها ضد الظلم والعدوان.. هذا الحماس الذي تؤمن به - بحق - كرسالة لفنها.. لذا فقد دعيت لإحياء الحفل العالمي الكبير المقام بمناسبة مرور خمسين عاماً على التوقيع على (اتفاقيات جنيف).

وقد ظلت فيروز تغني لفلسطين عشرات السنين وذلك لإيمانها الراسخ بعدالة القضية الفلسطينية وكونها قضية كل العرب. وقد قدمت قصيدة طواها النسيان لفلسطين هي: (سافرت القضية تعرض شكواها في ردهة المحاكم الدولية).

وأذكر قول الوزيرة ليل الصلح حمادة إبان قصف إسرائيل لغزة في يناير ٢٠٠٩: رسالة من أطفال لبنان شهداء الأمس إلى شهداء اليوم أطفال غزة.. كان لبنان يلام لأنه ذو وجه عربي كما ورد في ميثاقنا الوطني، اتضح أن لبنان ذو قلب عربي لأن لبنان ضحى وأعطى الكثير في سبيل القضية الفلسطينية.

وقد اعتبر الإسرائيليون فيروز خطراً على أمنهم حتى أن صحيفة (يديعوت أحرنوت) كتبت في أحدث تقرير لها أنها تمثل خطورة بالغة على الاستقرار داخل إسرائيل لعدة أسباب أهمها تأثير العديد من الشباب العربي بها وبثورية أغانيها، وذهبت الصحيفة تتهمها بأنها الجاني الأول وراء مقتل العديد من الإسرائيليين في المواجهات العسكرية سواء مع الفلسطينيين أو اللبنانيين.



- وبعد كل ذلك تتساءل مجلة الكواكب: فيروز.. هل تغني في إسرائيل؟<sup>(١٥)</sup>.
- ولا تعليق عندي.. لا تعليق.
- والسؤال:
- كيف تأتي لصاحبة الصوت الملائكي الرقيق الذي يغني هامسًا ومعبرًا في دفء وحنان، عن الحب والعطف والإيثار.. أقول كيف تأتي لهذا الصوت أن يكون ثائرًا غاضبًا عاصفًا مذكياً نيران الثورة الفلسطينية؟
- والإجابة:
- إنها إحدى خوارق الفيروزية.



بشارة عبد الله الخوري (١٨٨٥ - ١٩٦٨) أشهر شعراء لبنان في العصر الحديث، تغنّت  
فيروز بعدد من قصائده، وارتبط اسمه بالمؤسسة الرحبانية فنّياً وعائلياً بزواج نجله المحامي:  
عبد الله من السيدة سلوى شقيقة الأخوين عاصي ومنصور رحباني.



## الفرع الخامس الأخطل الصغير

الشاعر اللبناني العظيم الغني عن التعريف، والذي رثاه شاعر الشعراء عزيز باشا أباطة  
بقصيدة تبلغ مائة وستة وعشرين بيتاً منها:  
قف في ربا الخلد واهتف في مقاصره  
بشاعر ملأ الدنيا كشاعره  
سرى له أمس والأماك تقدمه  
في موكب عامر الإشراف غامره  
البحري تهادى عن ميامنه  
يختال، والمتنبي عن مياسره  
يسعى أمامهما في قدس هالته  
شوقي يزف جديداً عن معاصره  
والخالدون الألى حلّت ذخائرهم  
صدر الوجود فرفوا من ذخائره  
تحاشدوا لأخ كانت ترانمه  
قيثارة الشرق بإدييه وحاضره  
وقد تغنى بقصائده بعض من عباقرة الطرب مثل أسمهان (مطربته المفضلة) في  
(اسقنيها) من ألحان محمد القصبجي والموسيقار محمد عبد الوهاب (جفنه علّم الغزل) و (أيها  
النيل) و (الصبا والجمال) و (الهوى والشباب) و (يا ورد مين يشتريك) وفريد الأطرش (عش



أنت) و نور الهدى (قصيد إلى الحبيب) من ألحان رياض السنباطى وقد قدمت فيروز بعض قصائده الخالدة ومنها (يا عاقد الحاجبين) وهي من شعر العتاب وقد لحنها الموسيقار الكبير سليم الخلو في فيلم (بنت الحارس) سنة ١٩٦٨ و (يا ربي) وهي تحية للشام و (بين النجوم) و (ضفاف بردى) و (قد أتاك يعتذر) و (وداد) و (يا نسيم الدجى)<sup>(١٦)</sup> سنة ١٩٦١ في حفل مبايعة الأخطل الصغير أميرًا للشعراء في قصر الأونيسكو و (بيروت هل ذرفت عيونك دمة) في عام ١٩٦٢ حين أحييت يوم الوفاء على مسرح (الكابيتول) في بيروت و (بيكي ويضحك) في نهاية الستينيات ويقول مطلعها:

بيكي ويضحك لا حزناً ولا فرحاً

كعاشق خط سطرًا في الهوى ومحا

من بسملة النجم همس في قصائده

ومن مخالسة الظبي الذي سنحا

قلب تمرس باللذات وهو فتى

كبرعم لمستنه الريح فانفتحا

ويبين من قصائد الأخطل الصغير المغناة لأعلام الغناء والطرب أن تلك التي شدت بها

فيروز هي الأكثر انتشارًا لسهولة وساطتها ورقتها وتنوع أغراضها، والبراعة في أدائها.

---

<sup>(١٦)</sup> وتذكرني هذه القصيدة بقصيدة (يا نسيم الفجر) لشاعر الشباب أحمد رامي والتي لحنها أم كلثوم وغتها في بداياتها.



## الفرع السادس

### شعر الرحبانيين

يقول الشاعر العظيم خليل مطران (١٨٧١-١٩٤٩) عن أهمية الشعر وضرورته في

قصيدة له:

الشعر من مبدأ الخلق كان فئاسنيا  
وكان في كل جيل مقامه مرعيا  
إلهامه دارج الكون منذ شب فتيا  
داود وهو الذي كان عاهلاً ونبيا  
غنى بشعر على الدهر لم يزل مرويا

وشعر الأخوين رحباني أقرب ما يكون إلى المدرسة الرومانسية؛ ذلك لأن الشعر عندهما - كما هو الحال عند هذه المدرسة - تجربة حياة، وصورة شعورية عاطفية لهذه الحياة، أو بعبارة أخرى رؤية للحياة من منظور شعري عاطفي خاص بهما، يعيدان فيه تشكيل الواقع فنياً بعد أن يمر هذا الواقع في شعاب النفس الشاعرة.

ولا تغيب عن البال العلاقة الوثيقة بين تلك النظرة الحزينة المسرفة في التشاؤم وطابع الحزن العام الذي هو سمة أصيلة من سمات الروح الرومانسية، ولهذا كانت الخاصة الأولى لشعرهما هي توصيل الإحساس بالحياة إلى المتلقي، وتلك هي المشاركة الوجدانية التي يتحدث عنها الرومانسيون، وهذه الغاية تقوم على إحداث نوع من التجاوب، ينتقل من الشاعر إلى المتلقي، فتجعل المتلقي يعيش هذه الحياة شعورياً - من خلال الشعر - على النحو الذي عاناه الشاعر وهو ينظم شعره، ويرأها على النحو الذي رآها به. ولكي تتم هذه العملية لابد أن يكون هناك متلقٍ جيد للشعر، ولكن المتلقي الجيد لا يغني بالطبع عن القصيدة



الجيدة، فالقصيدة الجيدة هي التي تحمل من الخصائص الأصيلة الصادقة ما تساعد به القارئ الجيد على وضع نفسه في تلك الحالة الشعورية التي عاشها الشاعر.

واخترت لك قصيدتين من قصائدهما المتميزة، أولاهما بعنوان (أقول لطفلتي)، وثانيتهما بعنوان (قال يا بيتاً لنا).

• تقول أبيات القصيدة الأولى:

أقول لطفلتي إذا الليل برُدُّ

وصمت الربى ربى لا تحُدُّ

نصلي فأنتِ صغيرة وإن

الصغار صلاتهم لا ترُدُّ

أقول لجارتني ألا جئتِ نسهرُ

فعندي تين ولوز وسكّرُ

نغني فأنتِ وحيدة وإن

الغناء يخلي انتظارك أقصرُ

عندي بيت وأرض صغيرة

فأنا الآن يسكنني الأمان

لا أبيع أرضي بذهب الأرض

تراب بلادي تراب الجنان وفيه ينام الزمان

أقول لبيتنا إذا صرت وحدي

وهبت ليال بثلج وبردٍ

ليالي وبيتي نار ويمضي

الشتاء رقيقاً كغابة وردٍ



• وتقول أبيت القصيدة الثانية:

قال يا بيتنا لنا جاورتك الأنهر  
ليت ما كان هنا من سنا لا يهجر  
أفلتت من غصنها وردة في معبر  
هتفت أخت لها: لا تروحي، انتظري  
ذاكر ليل هنا قلت: أين القمر؟  
جاء حتى بابنا قمر يعتذر  
صاح بي عند الربي في الممر الأخضر  
بلبل ملء الصبا هاتفاً: لا تكبري  
كلهم قد كبروا.. أهلنا والزهر  
وأنا في هُذب من أهوى سنونو تعبر

والرحبانان - كما يبين للقارئ والمستمع - يلعبان بالأنغام والقوافي الشعرية يشطراها  
ويقسمانها بدوق ومقدرة، كلعبهما بالفواصل الموسيقية، وهو تجديد مقبول وتطور مستساغ،  
فلا خروج على التقاليد أو الأصول، ولا تحطيم للأسس الموضوعية، بل هو شعر عربي أصيل  
في ثوب عصري جميل.

ومن القصائد الرحبانية العصماء الباقية (عند حماها) و (بعدنا، من يقصد الكروم) و  
(رجعت في المساء)، و (لقاء الأمس) و (أمس انتهينا) و (نجمة الكتب) و (اذكريني) و  
(القطاف) و (بغداد).

• ومن لا يتأثر بالصورة الرائعة في بيتها "من قصيدة (زمان الحب)":

أشرق عيناها سحرًا مثلما  
يشرق الصبح بيوم مشمس



ولغة الأخوين رحباني الشاعرية لغة أدبية يسيرة، وقد تهبط إلى مستوى اللغة التي تزدرد على ألسنة الناس في حياتهم العادية مع تصوير عنيف للشعور وللطبيعة وذلك من خلال صور بلاغية بالغة الروعة سهلة الفهم يعز مثلها، وهو ما يوصف بـ (السهل الممتنع).

\*\*\*

أليس من المذهل والمؤلم معاً أن شعر الأخوين رحباني على ما امتاز به من جزالة وقوة وسلاسة وروعة تصوير على نحو ما سلف لم يلق أي اهتمام من نقاد الأدب على امتداد الوطن العربي من المحيط إلى الخليج فيما يحفل النقاد بالغث من الشعر الموزون والتافه من الشعر المنشور والأزجال العامية الرديئة لأدعياء الشعر وهم ليسوا من الشعر في شيء؟! فقد حظي الأخوان رحباني باهتمام لا بأس به كظاهرة موسيقية لكن أين هي الدراسات والأبحاث عن (الشعر) كظاهرة أدبية مثلاًها وكيف ارتفعاً به فصيحاً كان أو محكياً؟! لقد تجاهله نقاد الأدب ودارسوه بالكامل.

إن الواجب يحتم - باديء ذي بدء - جمع أشعار الأخوين رحباني في دواوين تنشر لتتاح لجمهور القراء بمن فيهم أولئك الذين لم يستمعوا إليها مغناة<sup>(١٧)</sup>.  
والواجب يحتم أيضاً على النقاد أن يولوا هذا الشعر العظيم ما يستحق من تقدير واهتمام لتتكامل حلقات سلسلة (الإبداع والنقد) إكراماً للفن وإحقاقاً للحق.

---

<sup>(١٧)</sup> نشر مؤخراً ديوان (قصائد مغناة) للأخوين رحباني، ويضم عدداً من قصائدهما الشهيرة، وتصدر الغلاف صورة السيدة فيروز، وذلك بجهد الأستاذ/ منصور رحباني الذي نشر أربعة دواوين أخرى له في وقت واحد وهي (أسافر وحدي ملكاً) و(القصور المائية) و(بحار الشتى) و(أنا الغريب الآخر) عن دار (النخبة) لصاحبها الأدبية غريد الشيخ في بيروت.

## الفرع السابع

### بعض الملاحظات حول أسلوب (فيروز في أداء القصائد)

تعددت أساليب فيروز في أداء القصائد، وتنوعت بتنوع أغراض الشعر ومعاني الألفاظ وأعماق ما يجيش بأفئدة الشعراء من مشاعر وأحاسيس وانفعالات وانعكاس كل أولئك على إحساسها مع رؤية الملحن وأسلوبه فيأتي التعبير في كل مرة مختلفاً، وإليك بعض الملاحظات:

- في قصيدة (يا ساحر العينين) غلب الصوت المهموس Murmured في أدائها.
- وفي قصيدة (من رواينا القمر) شعر سعيد عقل وتلحين الأخوين رحباني غلب الصوت المستعار.

- وفي قصيدة (قد أتاك يعتذر) غنت فيروز بيتاً واحداً وهو:

قد وهبته عمري ضاع عنده العمر

وذلك بثلاثة مقامات مختلفة وهي قدرة قلما تتوافر لصوت آخر. وفي قصيدة (أمس

انتهينا) من شعر وتلحين الأخوين رحباني:

أمس انتهينا فلا كنا ولا كنا

يا صاحب الوعد خلّ الوعد نسيانا

طاف النعاس على ماضيك وارتحلت

حدائق العمر بكياً فاهداً الآن

كان الوداع ابتساماتٍ مبللةً

بالدمع حيناً وبالتذكار أحياناً

حتى الهدايا وكانت كل ثروتنا

ليل الوداع نسيناها .. هدايانا

يا رحلة في مدى النسيان موجعة

ما كان أغنى الهوى عنها وأغانا

وهذا البيت الأخير - في رأيي - هو بيت القصيد ففيه الخلاصة والنتيجة النهائية المستفادة من هذه القصة المؤلمة، وقد أدته فيروز باكتئاب Doleful على نحو غاية في



البراعة في قصيدة (بلدتي غابة جميلة) عند غناء: حبها نغمة طويلة.. يشعر المستمع بالمد والإطالة في الياء لتصوير الطول.. وقصيدة (شال) من شعر سعيد عقل تمثل حالة نفسية معروفة طبيًا وهي التعلق بثياب المحبوب، وهي بالطبع لا تحدث إلا حين يبلغ الوله أعلى المدارك لدى المحب، وهو ما صورته فيروز بصوتها في كل لفظة من أبيات هذه القصيدة.

وعن تعبير صوت فيروز العبقري عن أغراض الشعر كافة كتب الأستاذ الكبير كمال النجمي: «إن أغاني فيروز التي أذيعت وما زالت تذاع في ظروف الحداد هي من الأغاني التي تخاطب المستمع في جميع حالاته النفسية؛ لأنها تخاطب الوجدان الإنساني في حزنه وألمه وراحته على السواء.

والحزن عند فيروز والرحبانية ليس نابعاً من نغمة حزينة يتم تركيبها على أي كلام، وإنما هو نابع من بناء الأغنية كلامًا ولحنًا وأداءً وصوتًا... ولا توجد في أغاني فيروز أغنية واحدة ينقلب بها حزن المستمع إلى عويل ويأس، أو ينقلب بها فرحه إلى صخب وخفة عقل.

ولهذا كانت فيروز مغنية الحزن والفرح معًا، ولكن حزنها وفرحها يستويان فيما يبعثانه في أعماق النفس من التعلق بالأمل في الحياة على اختلاف بواعث الحزن والفرح.

والألحان المقتطعة من المسرحيات والاسكتشات التي لحنها الأخوان الرحبانيان وغنتها فيروز هي ألحان أو أغنيات موضوعية بكل معنى الكلمة، ولكنها ليست زاعقة ولا مرفعة عن المستمع ولا خارجة عن ذوقه الذي كونه عوامل تاريخية لا يمكن إلغاؤها بجرة قلم ولا بجرة قوس على وتر كما يحاول بعض مقلدي الغناء الأوربي في هذه الأيام.

وتختلف أغاني فيروز من الحب إلى الهمس إلى الحزن إلى العمل إلى النضال السياسي والقتالي، ولكنها لا تخرج دائمًا عن المستوى الفني الذي جعل به الرحبانية من فن الغناء فنًا لوجدان الإنسان العربي، وأدخلوا به صوت فيروز إلى قلب كل مستمع عربي».

وقصائد فيروز - في مجملها - تعد ظاهرة ثقافية أدبية وموسيقية فريدة تهدف بها إلى تثقيف الجمهور وهو نشيدتها الأولى، وبعد ذلك يأتي الترفيه عن الجماهير بالتسلية في المرتبة الثانية، وهي في الحالتين (التثقيف والترفيه) أسعدت الملايين...

## الفرع الثامن

### إيقاعات غربية في قصائد عربية

والسؤال الذي يطرحه البعض: هل وجود الإيقاعات الغربية في بعض قصائد فيروز لا يعزز قيمتها في الموسيقى العربية؟!

ذهب البعض إلى أن هذه الإيقاعات الغربية تخرج القصائد من حظيرة الموسيقى العربية كلية.. والراجع عندي أن القصيدة - وقد تكاملت شعراً ولحناً وارتفعت إلى مستوى عالٍ وحافظ ملحنها على أصالة الموسيقى ومضى في تجديدها وتلوينها مستعيناً بالأساليب الغربية المتطورة - إثراء للموسيقى الشرقية والغناء العربي، وكذلك قصائد فيروز تتجه تارة إلى الأصالة والتراث، وتارة إلى التجديد في تأثر وأخذ بالموسيقى الغربية..

وهل يزعم أحد أن إيقاع (الرومبا) في قصيدة (جفنه علم الغزل) من غناء وتلحين الموسيقار محمد عبد الوهاب وشعر بشارة الخوري الملقب بالأخطل الصغير يقلل من شأنها في التراث الموسيقي العربي؟ وأيضا لحنه قصيدة (الصبا والجمال ملك يدك) للأخطل الصغير، والجزء الأول منها ينطبق تمامًا على قالب السرنادة العالمية وكذلك إيقاع (التانجو) في قصيدة (يا زهرة في خيالي) غناء وتلحين الموسيقار الكبير فريد الأطرش؟ وهل خرج عاشق الأصالة والتراث الموسيقار الكبير رياض السنباطي عن الموسيقى العربية (وهو ركن من أركانها) حين استخدم البيانو في قصيدة (أراك عصي الدمع) سنة ١٩٦٤ للشاعر العباسي العظيم أبي فراس الحمداني والأورج في قصيدة (أقبل الليل) سنة ١٩٦٩ من شعر أحمد رامي والجيتار في قصيدة (من أجل عينيك) سنة ١٩٧١ من شعر الأمير عبد الله الفيصل؟؟!!



وقد غدت كلها من التراث الأصيل لموسيقانا العربية فلقد عمد فيها السنباطي إلى تطويرها وتجديدها دون الخروج عن إطارها العام وروحها رغم استعانتته بأساليب الموسيقى الغربية وآلاتها فكان صائغاً بارعاً مبدعاً حتى يشعر المستمع أنها جزء يتكامل مع الكل في القصيدة، ولا يشعر بنقلة فجأة بين مقدماتها وأبياتها ومقاطعها وفواصلها.

وينطبق هذا كله على قصائد أم كلثوم التي لحنها الموسيقار عبد الوهاب، وهي (هذه ليلتي) سنة ١٩٦٨ للشاعر اللبناني جورج جرداق و (أغداً ألقاك) سنة ١٩٧١ للشاعر السوداني الهادي آدم و (أصبح عندي الآن بندقية) سنة ١٩٦٩ للشاعر السوري الكبير نزار قباني والتي قام بتوزيعها الموسيقي المجري المتمصر (أندريه رايدر). وهو ما ينطبق على أغلب قصائد فيروز.



## الفصل الثاني

### الموشح

جاء في قاموس المحيط للفيروزابادي أن الوشاح بالضم والكسر كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر وأديم عريض يرصع بالجواهر تشده المرأة بين عاتقها وكشحها، وقد سميت القصيدة الخمسة والسبعة والمسجعة بالموشحة تشبيهاً بالمرأة الحسنة الموشحة بقلائد اللؤلؤ وعقود الجوهر بخلاف القصيدة المشبهة بالمرأة الخالية من الحلي ومن هنا يتبين للقارئ إثارة الموشحة على القصيدة لما أن الأولى أخف محملاً على الآذان وأقرب تناولاً للمعاني وأكثر تناسباً (والتناسب قاعدة الجمال) وأحلى مذاقاً وأبلغ تعبيراً وأوسع تفصيلاً وأبعد عن ملل السامع لتبدل قوافيها على حد الشعر الإفرنجي، فضلاً عن أنها تمتاز عن هذا الأخير بارتباط أجزائها ارتباطاً يضمنها إلى سلك واحد، ويرجعها إلى مقرر معروف.

وحسبك ما ترى لأسباط الموشح وتغيير قوافيه من اللذة في السمع والسهولة في إيضاح المعاني والتفنن في جمع شتيت الفوائد، فضلاً عن شرف معانيه وجزالة ألفاظه وتوخي الصور المجازية والغزل والتشبيب بالمرأة<sup>(١٨)</sup>.

و (أهل الأندلس لما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح ينظمونه أسباطاً أسباطاً وأغصاناً أغصاناً، يكثر منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمّون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة وأكثر ما تنتهي عندهم إلى

---

(18) الموسيقى الشرقية والغناء العربي - تأليف قسطندي رزق - المجلد الثاني - الجزء الرابع، ص ٤٠ وما بعدها.



سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد وتباروا في ذلك إلى الغاية واستظرفه الناس جملة الخاصة والعامة لسهولة تناوله وقرب طريقه وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر الفريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني<sup>(١٩)</sup>.

\* \* \*

قالت السيدة أم كلثوم في حديث صحفي: «يجب على أي ملحن أن يحفظ الموشحات القديمة.. صحيح أنها غير ملائمة لروح العصر إلا أنها ضرورة للثقافة الموسيقية لكل ملحن..»

ومن هنا كان التحدي الأكبر لفيروز حين قدمت الموشحات القديمة المدعى بعدم ملاءمتها للعصر.

وقد عهد مكتشفها حلیم الرومي إلى المطرب الكبير محمد غازي بتلقيها فنون الموشحات قبل أن يعرفها بعاصي رحباني.

ومحمد غازي مطرب فلسطيني استقر في لبنان، وهو أستاذ في الموشحات وقد أدى مع فيروز في الخمسينيات بعضاً من أجمل الموشحات الرحبانية مثل (الليل أناشيد والعمر مواعيد) و (الحب القديم) و أوبريت (زرياب) قبل أن تسجله فيروز في مصر مع كارم محمود.

ومن الموشحات القديمة التي غنتها فيروز (بالذي أسكر) من مقام بياتي دارج، و (يا غصن نقا) من مقام سيكاه إيقاع سماعي دارج، وهما من التراث القديم، وقيل إنها للفنان

---

(١٩) كتاب الموسيقى الشرقي - تأليف الموسيقىار/ محمد كامل الحلبي، ص ٨٩ وما بعدها.



السوري أبي خليل القبّاني، وكذا موشح (يا شادي الألمان) لسيد درويش وموشح (يا وحيد الغيد) من مقام السيكا بإيقاع السماعي الثقيل من التراث القديم وهو مجهول النسب تأليفًا وتلحينًا، وقد غنته مسبقًا بموال (يا خليلي) من شعر أبي نّواس وتلحين الرحبانيين.

وقد أدت فيروز بصوتها الفريد هذه الموشحات أداءً قويًا معبرًا دقيقًا أبرز جمالها ووفاءها حقها الجدير بها عند المستمعين الذين يقدّرون قيمتها الفنية والتاريخية..

وقدّمت فرقته أشهر الموشحات على الإطلاق (لما بدا يتثنى) من التراث القديم تأليفًا وتلحينًا، وإن ارتأى البعض أنه من شعر الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب وتلحينه، بينما ذهب البعض إلى أنه من موشحات الأندلس.

وبالفعل فإن فيروز هي عاشقة الموشح المولعة به، ولأن منشأ الأندلس فقد غنت للأندلس من شعر (لسان الدين بن الخطيب):

جاءك الغيث إذا الغيث هُمّا

يا زمان الوصل بالأندلس

وأحييت حفلها الشهير في مصر سنة ١٩٧٦ على مسرح حديقة الأندلس، وأشادت بفتح الأندلس في قصيدة (قرأت مجدك) من شعر سعيد عقل وتلحين الأخوين رحباني. ولن ينسى تاريخ الفن دور فيروز في تطوير هذا القالب الموسيقي الغنائي.

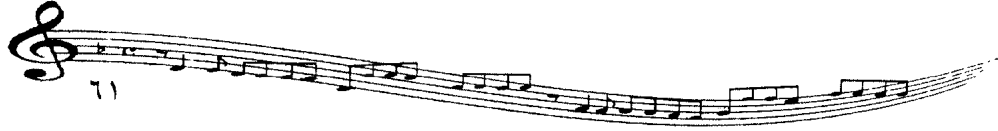
ويحكى الموسيقار الكبير الراحل محمد الموجي كيف افتتنت فيروز بلحنه موشح (كامل الأوصاف) حين أسمعها إياه و طلبت منه أن تغنيه إلا أنه اعتذر لوعده عبد الحليم حافظ أن يكون هذا الموشح من نصيبه.



ومن بين المطربات العربيات المعاصرات لفيروز لم تقدم الموشح سوى مطربتين أولاهما وردة الجزائرية وقد غنت موشح (يا عيوني ليه تداري) من كلمات عبد الفتاح مصطفى وألحان محمد الموجي وتوزيع موسيقي لعلي إسماعيل، وثانيتهما فائزة أحمد وقد قدمت موشح (العيون الكواحل) من ألحان محمد سلطان، من وحي موشح (العيون الكواسر) من التراث القديم، ولم يحقق الموشحان المذكوران نجاحًا ملموسًا.

ومن الموشحات البديعة التلحين المتينة الألفاظ والمعاني التي أجادت فيروز تقديمها وبلغت حد الكمال موشح (سيد الهوى قمري) من شعر الأخوين رحباني وتلحين محمد محسن، وموشح (يا من حوى) للأخوين رحباني من الشعر القديم المجهول النسب، وقد سبقته بموال (لو كان قلبي معي) لعنترة بن شداد، للأخوين رحباني أيضًا -تلحينًا- وموشح (يا زائري في الضحى) من شعرهما وتلحينهما وأيضًا من إبداعهما تأليفًا وتلحينًا (بلغه يا قمر) و (سحرتنا البسمات) من شعر زكي ناصيف وتلحينه، وتتفق جميعها في تدليل المحبوب ومغازلته إلا أن الأخير يبدأ بموال كله عتاب للمحبوب، والمقدمة الموسيقية تتردد نغماتها بين مقاطع اللحن فالصلة وثيقة بين المقدمة واللحن ولا انفصال بينهما، والحقيقة أن هذا الموشح يستحق دراسة نقدية مفصلة لمقدمته الموسيقية والموال، وما به من آهات.

ومن الموشحات الرحبانية الخالدة التي برعت فيروز في غنائها (بروحي تلك الأرض) للشاعر الصمة القشيري - من العصر الأموي - المتوفى سنة ٧١٤م و (هل تستعاد) للشاعر الأندلسي أبي بكر بن زهر (١١١٣-١١٩٩) و (يا شقيق الروح) للشاعر المصري المولد والوفاة ابن سناء الملك (١١٥٠-١٢١٢).



أما عن موشحات (ألف ليلة وليلة) للأخوين رحباني مثل (يا لائمي في الهوى) و (يا جليس الليل) ورغم أن هذه الأساطير ألهمت المبدعين في الشرق والغرب أعمالاً فنية رائعة منها موسيقى (ألف ليلة وليلة) ليوهان شتراوس، وباليه (شهرزاد) لرمسكي كورساكوف، وأوبرا (أبو حسن) للألماني كارل ماريافون فيبر، وأوبرا (التمثال) عن ألف ليلة وليلة للفرنسي إرنست رير، وأوبرا (حلاق بغداد) للألماني بيتر كورنيليوس، وأوبرا (شهرزاد) للألماني برنارد سيكلز، وأوبرا (معروف الإسكافي) للفرنسي هنري رابو، وأوبرا (ألف ليلة وليلة) للمؤلفة الفرنسية آرماند بولينياك، وأوبرا (علاء الدين والمصباح السحري) للسويدي كورت آتيريج، وأوبرا (جولنارا) للروسية جوليا فايسبرج، وأوبرا (ألف ليلة وليلة) لإيزائي دوبروفين، وأوبرا (شهرزاد) للمؤلف الأسباني البريطاني روبرتو جيرهارد، وأخيراً باليه (شهرزاد) للمؤلف الجورجي كاخيدزا، والذي عرض بنجاح كبير في سنة ١٩٩٤ في موناكو وألمانيا والولايات المتحدة، ومسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم، ومسرحية شعرية (شهريار) لعزیز أباطة، و (أحلام شهرزاد) لطفه حسين وتوفيق الحكيم، و (سر شهرزاد) لعلي أحمد باكثير. إلا أنك حين تستمع لفيروز وهي تشدو بصوتها الفريد، تدرك قيمة هذا الغناء العذب وسموه، وحين تصل إلى بيت الشعر قائلة:

أنا شهرزاد القصيدة وصوتي غناء الجراح

أنا كل يوم جديدة أهاجر عند الصباح

وكان شهريار يبدد النساء

يبدد الأشعار والناس والأسماء



رأيت دموع العذارى سمعت بكاء السنين

وكيف تضيع العذارى بقصر الضنى والأنين

وكان شهر ياريسهر كل ليلة

مستوحشاً فصار سجين ألف ليلة

تدرك أن هذا العمل الفني يقف على القمة جنباً إلى جنب الأعمال الأدبية والموسيقية الكبرى المستوحاة من (ألف ليلة وليلة).

وأخيراً.. هل من المصادفة أن عاشقة الموشح Terza Rima قد أسمت ابتها

ريما!!؟؟

(٨) ربما اسم بطلّة «بياع الخواتم» التي قدمتها فيروز للمسرح سنة ١٩٦٤ وفي العام التالي جسدتها في فيلم سينمائي يحمل الاسم نفسه من إخراج: يوسف شاهين، وعن الظاهرة الرحبانية - الفيروزية كتبت الصحافة اللبنانية عام ١٩٦٦ بمناسبة صدور أسطوانة لهم تضم عدداً من الموشحات والقصائد:

منذ سيد درويش لم يعرف العالم العربي عودة إلى التراث أقوى وأعمق تأثيراً من ثورة الأخوين رحباني الموسيقية، وكانت فيروز أعجوبة حقيقية مستمرة في لقاء صوتها مع هذه الثورة المستمرة.

لقد صنع الرحبانيان وحدهما ما عجز اللحن العربي طوال ثلاثين سنة عن صنعه وكان خلافاً للرأي عند البعض؛ دعوة للأذن العربية الحديثة للدخول في بهو اللحن العربي المتنوع على مختلف وجوهه، من أصوب باب وأحدثه وأوسع، ولم يتوقف عملهما عند حد تحدير الأذن بالبنج الموسيقي الخارجي السطحي، بل إنها قد اخترقا قشرة الطرب والتطريب البرانية لينفذاً ببراعة وإبداع إلى جميع الحواس، إلى دخيلاء النفس، إلى العقل كله، وهنا أيضاً يلتقي صوت فيروز بخطهما الموسيقي والشعري أفضل التقاء.

منذ انبهار مجده لم يعرف الموشح من يستغل ثروته الموسيقية كالأخوين رحباني، ولقد كان الموشح أول نوع موسيقي عربي يقدم اللحن على الكلمة بصورة قاطعة، فيخضع الشعر لمقتضيات اللحن، وهنا من الواجب القول: «إن للأخوين رحباني فضلاً على الموشح الحديث في المحاولة التي يقوم بها انسجاماً مع روحهما العام بإقامة توازن بين الشعر والموسيقى في الموشح، لقد استعادت الكلمة التوشيح معهما مكانة مرموقة مع الموشحات تضم هذه الأسطوانة عدداً من القصائد، ومن التكرار القول: إن القصائد الرحبانية الغنائية من حيث اللحن هي أرقى ما يبلغه التلحين العربي، وتشبع أعمق وأصعب ما يتطلبه الغناء الشعري

## الفصل الثالث

### الموال

يمكن تعريف الموال بأنه: أبيات من الشعر المقفى الموزون، ويسمى بعدد أبياته؛ فقد يكون خماسياً أو سباعياً أو تساعياً، فإذا كان خماسياً، يكون الشطر من قافية واحدة مع اختلاف المعنى. وإذا كان سباعياً اتحدت القافية في الأشطر الثلاثة الأولى، ثم تتحد القافية في الأشطر الثلاثة التالية، ثم تعود قافية الشطر السابع لتشابه القافية الأولى لكسر الرتابة والملل. وعلى الرغم من وجود الموال في أكثر من شكل في العراق ولبنان ومصر، إلا أنها كلها تتفق في وزن البحر البسيط في الشعر وهو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) هكذا تحدث الدكتور صلاح الراوي أستاذ الأدب الشعبي بأكاديمية الفنون في مصر.

والموال أحد أنواع الشعر العربي الدارج، بل فرع من فروع النهر الممتد على طول الساحة الأدبية العربية، وهو في الأصل أحد إبداعات الأدب الذي يربط بين المفردة العربية الفصيحة والمحلية، ويتميز بالإيجاز البليغ إلى جانب الجناس التام.

وقيل إنه فن غنائي شعبي مرتجل، وقيل إنه فن السهل الممتنع، حيث يتطلب نظمه مقدرة أدبية ومهارة في توظيف المفردة العربية وتطويعها بما يخدم الرسالة المرجوة منه، فهو من الفنون التي تحتمل الإعراب واللحن ولا يلزم في تأليفه مراعاة قوانين اللغة العربية بل تدخله الألفاظ الدارجة، ومنذ قرن ونصف بات الموال مكتوباً في الغالب في اللهجة الدارجة لبلد المنشأ.

### نشأة الموال:

تعددت الآراء عن نشأة الموال فيرى بعض العلماء والدارسين المحدثين أن نشأة الموال ترجع إلى انقسام الشعر إلى فصيح وملحون.



ويري فريق آخر أنه ظهر بين طبقة العمال والعبيد الكادحين في مدينة واسط التي أنشأها الحجاج بن يوسف الثقفي، فكانوا يترنمون به أثناء العمل. وكلمة مواليا وهي كلمة فارسية الأصل بمعنى سيدي.

وهناك آراء أخرى. ولكن الأرجح قول السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر (توفي ٩١٠هـ) إن الموالي في نشأته يعود إلى العهد العباسي حيث أنشدته لأول مرة إحدى جوارى جعفر بن يحيى البرمكي (توفي ١٨٧هـ) بعد ما رأت بطش هارون بن محمد المهدي العباسي الملقب بـ (هارون الرشيد) (١٤٨-١٩٣هـ) في نكبة البرامكة والتمثيل بجثته وتوزيع أشلائها على أماكن متفرقة من بغداد ثم جمعها فيما بعد وإحراقها، فأنشدت .

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس يا مواليا  
أين الذين هموها بالقنا والترس يا مواليا  
قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدرس يا مواليا  
سكون بعد الفصاحة ألسنتهم خرس يا مواليا  
وغراب البين أتى ورفرف.. حواليا

لذا فقد قيل إن كلمة (موال) أصلها (مولاي) وهي تبكي مولاها، ويؤيده العلامة الشيخ محمد صادق محمد الكرباسي في مصنفه (الموال) وهو يستعرض آراء ونظريات حديثة وقديمة لأدباء سابقين ومعاصرين، إلى نهاية القرن الثاني الهجري من نتاج المدرسة الشعرية العراقية، حيث نشأ في بغداد للثرثاء ثم استخدم في واسط للتسلية، ثم شاع في البلدان العربية.





ولكن يظل الموال العراقي والبناني والمصري الأكثر بروزًا وكما هي طبيعة مصر التي تضفي طابعها الخاص على كل ما يأتيها من خارج حدودها، كان للموال المصري حنين خاص بدأه مبدعوه بكلمة يا ليل يا عين التي ارتبطت بالأسى والشجن ومواقع البشر.

### مناجاة الليل والعين:

(درجت الأذن الشرقية، على سماع الموال، مسبوقاً بمناجاة الليل، ومناجاة العين، وتنغيم هذه المناجاة تنغيمًا جذابًا، وتنويعها تنويعًا يتنافس في ميدانه المغنون، ويتميز بعضهم عن بعض بإطالة النفس، وتنوع النغم، والارتفاع بالصوت إلى آخر مداه، والنزول به إلى ما يسمونه في عرف الغناء بالقرار، وهو ما اصطلاح الغرييون على تسميته (باسو) والوصول إلى كل ذلك في يسر، يعقبه الدخول في الموال بخفة تسلب لب المستمعين، وكأنه الطيار الماهر الذي يهبط إلى أرض المطار هبوطًا سهلًا آمنًا، هيئًا لينا، يسر الهابطين.

• يقول السفير الشاعر الغنائي أحمد عبد المجيد:

«قد تكون مناجاة الليل والعين تمهيدًا لغناء طقطوقة (أهزوجة)، كما يمكن أن تكون تمهيدًا للقالب الغنائي (الدور) وقد استبدلت بعض الأقطار العربية، كلمة (يابا) أو (أوف) أو (يابوي) أو (أوف يا باي) بمناجاة الليل والعين.»

إن كلمة ليل، وكلمة عين، إذا أضفت إليهما، حرف النداء (يا) حصلت على جملة موسيقية، ليس أخف على الأذن ولا أصلح منها في باب الإطالة أو التقصير، والسرعة أو البطء، والارتفاع أو الانخفاض، حسبما يشاء المغني الذي يستطيع أن يمضي الليل إلا قليلًا، وهو يردد هذين اللفظين وحدهما.



ولقد خلت (ليل) - كما خلت كلمة (عين) - من كل الحروف الصوتية، التي لا تنسجم مع المناجاة والتغني والطرب، فإنك لا تجد فيها الضاد أو الطاء أو الظاء أو الشين أو القاف أو الحاء.

وإن منشدي الموال في سوامرهم، والمطربين منذ أن استقر الطرب على عرش التخت، مدينون للهاتف الأول بهاتين الكلمتين اللتين يسرتا على المطربين استهلال أغانيهم وأدوارهم ومواويلهم بهذا الجمال الأخاذ، في إيجاز معجز، لا يتجاوز كلمتين اثنتين، بكل ما تحويانه من سحر مبین.

ويبدو أنه ليس في لغتنا البليغة الرقيقة الجميلة ( التي وسعت كتاب الله وما به من إعجاز) بديل لهاتين الكلمتين في موضعهما في الغناء العربي، ومن عجب أن ذلك الهاتف الذي اكتشفهما، رغم عظم اكتشافه، مجهول الاسم واللقب والمكان.

والليل الذي هو أنيس وسمير ابن البلد الأصيل، والذي هو مفرّج كرب الكلوم والموجوع، قد ناجاه المحبّون والحائرون والكادحون والبائسون، بقلوب مستسلمة مؤمنة صابرة.

• وقديماً استمعنا إلى صالح عبد الحي، وهو ينقل إلى أذن الليل شكوى ساهريه:

فيك ناس يا ليل بتشكي لك	مواجههم
بالله يا ليل ما تبقاش	تواجههم
أجريت يا ليل على الخدين	مدامعهم
باتوا سهارى بطول الليل	نواحين
من خوف يا ليل ليطول المدى	معهم



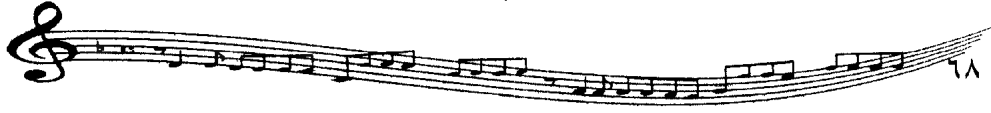
وكان هذا الموّال من نظم المرحوم مصطفى نجيب، والد المرحوم سليمان نجيب وحسنى نجيب.

والـ(عين) التي هي وسيلة الرؤية، ومرآة القلوب، ونور البصر والبصيرة، والحاسة التي تساعد على الاستمتاع بالحواس الأربع الأخرى، هي التي ليس في الوجود سواها، ما يستحق أن يعشق أو يحب.

والعين هي مصدر متاعب العشاق، مهما بدا من خلاف بينها وبين القلب، على من منهما كان البادي في إلقاء صاحبهما في شباك الهوى<sup>(١)</sup>

ويقول الدكتور صلاح الراوي: «ليس هناك تفسير محدد لارتباط كلمة (يا ليل يا عين) بالموّال في مصر، إلا أن الخبراء يؤكّدون أنها ارتبطت به لتعبيرها وتوافقها مع حالة الشجن التي يمنحها لمستمعيه؛ فالليل يشير في عرف الجماعة الشعبية إلى الظلمة والوحشة وكثرة الهموم، والعين لا تبصر في الظلام. ولعل هذا ما يفسر ارتباط الموّال في لبنان على سبيل المثال بكلمة (أوف) وهي تعني الألم هي الأخرى، والحقيقة أن هناك الكثير من المعلومات الخاطئة التي ارتبطت بالموّال لدى الجمهور العربي وهو سوء فهم ناتج عن التعالي على الجماعة الشعبية التي غالباً ما توصف من قبل المثقفين بالسذاجة والسطحية في العرض، ولهذا يتعمّد المثقفون وصف الموّال بأنه فن ارتجالي، وهذا وصف خاطئ؛ لأنه لا يوجد فنٌ مكتمل العناصر يأتي ارتجالياً، ففن الموّال يتطلّب إعداداً وثقافة ومفردات ومعرفة عميقة باللغة للحفاظ على القلب الذي يتّصف به، مع مراعاة وحدة القوافي في الأشطر الأولى واختلافها في الأشطر

(١) الأستاذ/ عبد الحميد توفيق زكى (التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية) ص ١١٢ - الهيئة المصرية العامة



التالية، ثم الالتزام بختام الموال بالعودة إلى القافية الأولى، كما أن شعر الموال هو فن السهل الممتنع، حيث يتطلب النظم مقدرة أدبية ومهارة في توظيف المفردة العربية وتطويعها بما يخدم الجنس والتورية وإيصال الرسالة من الموال).

وكما ارتبط الموال بالشجن والكلمات الحزينة التي تعبّر عن خلاصة تجربة، ارتبط بالنأي تلك الآلة الحزينة هي الأخرى التي تزيد من شجن الموال وعذوبته، وهو ما يُعبّر عنه الدكتور صلاح الراوي بقوله (ارتباط الموال بحالة الشجن مرجعه أنه كان ولا زال وسيلة الجماعة الشعبية في التعبير عن آلامها، فكان بالنسبة لها وسيلة مقاومة لما يعتريها، أما ارتباطه بالنأي الذي يحمل الأنين أكثر من السعادة، فمرده صوفي حيث يحمل النأي الحنين بالعودة إلى الأرض التي خرج من غابها، أي: العودة للخالق).

#### مواضيع الموال

تأثر نظم الموال ولحنه وغرضه وطريقة إلقائه وغنائه بتراث كل بلد من البلدان العربية وما اشتهر به ذلك البلد، فقد نشأ في بغداد للرثاء ثم في واسط للتسلية، ثم خرج من إطار الرثاء إلى استخدامات أخرى كالغزل والمدح، وقلّ في الهجاء، وطوّره المصريون ليعبر عن فلسفة الحياة وموروث ما فيها من مواعظ وتجارب مريّة، وفي لبنان كان مجاله أرحب وصياغته أنقى وأصفى؛ لأن الشعراء أنفسهم برعوا في تأليف القصيدة الزجلية والعتابا والميجانا وشكّلوا لها فرقاً تهتم بها من كل النواحي إلى أن ظهرت في أوسط القرن الماضي حوالي عشرين جريدة ومجلة تهتم بنشر هذا التراث وتقرر تدريس نماذج منه في الصفوف الثانوية والجامعية.



### لحن الموّال

الموّال من حيث إنه غناء فردي حرّ لا يتقيّد بأزمة أو إيقاعات، وإن بدأ المطرب غناءه بمقام موسيقي فإنه قد يتفنن في الانتقال إلى مقام آخر بطريقة تمكّنه من العودة إلى المقام الذي بدأ فيه، ولأن الأصل في الموّال هو الارتجال في النغمة فإن الموّال قد يغنى من مقامات مختلفة .

### تطور الموّال:

جرت العادة منذ القرن التاسع عشر على بدء الوصلات الغنائية بغناء الموّال لتركيز المقام الذي تغنى منه الوصلة وبرع في ذلك صالح عبد الحي، وفي أوائل القرن العشرين طرأ على فنّ الموّال بعض التطور فظهرت أشكال جديدة منه مثل :

الموّال الموقع (المصاحب بإيقاع)، الموّال الملحن ( المصاحب بلحن).

أدخل كل من محمد عبد الوهاب والقصبجي والشيخ زكريا التلحين على قالب الموّال فقيّدوه بلحن ثابت يؤدّى بالطريقة ذاتها كلّ مرّة، وهكذا أقبل على غناء الموّال المطربون الذين لا يتمتعون بملكة الابتكار الفوري لأداء المواويل .

### مواويل الأغاني

وهي أجزاء من ألحان الأغاني يتم تلحينها بطريقة الغناء الحر، وقد عمد الملحنون في أحيان كثيرة إلى إدخالها في نسيج الأغاني.

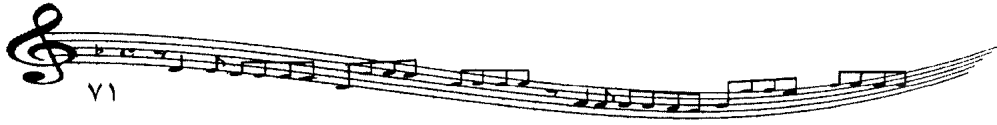


## الموَال الدرامي

وهو موَال استخدمه الملحنون في دور جديد للموَال في السّينما للتعبير عن المواقف الدرامية والحالات النفسية.

\*\*\*

وفيروز منذ حادثة سنّها شديدة الّولع بالموَال وأفضل الغناء وأقربه إلى قلبها وسمّعها ما تغتت به أسْمهان من مواوِيل وحين تقدّمت فيروز للعمل بالإذاعة اللبنانيّة ولم يكن عمرها يتجاوز أربع عشرة سنة غنت لرئيس القسم الموسيقيّ حلّيم الروميّ موال (يا ديرتي مالِك عليّنا لوم) لأسْمهان من تلحين فريد الأطرش، وقد قدّمت فيروز عددًا من المَواوِيل التي خلّدها تاريخ الغناء العربيّ مثل (يا خليلي) لأبي نواس و (حبيّ إلِك موال) و (بتتلج الدني) و (لو كان قلبي معي) والأخير لعنّرة بن شداد و (بعدو الحبايب) و (أنت وأنا) والأخير من شعر ميشال طراد وألحان الأخوين الرحبانيين و (يا مركب الريح) من تأليفهما وتلحينهما و (يا أخت زينب) و (واصل عليّنا السفر) و موال (دمشق) شعر نزار قباني و (إذا كان ذنبي) من شعر وتلحين الرحبانيين، الذي قدّمته فيروز كافتتاحيّة للعديد من الموشحات و (رفيق السهر يا عود) الذي لمع وتألّق كافتتاحيّة لموشّح (هل تستعاد)، كما قدّمت الموال كافتتاحيّة تسبق غناء موشح (سحرتنا البسمات) من شعر زكي ناصيف وتلحينه وقدّمت الموال كجزء من نسج أغنيتي (يا دارة دوري فينا) و (ورقوا الأصفر) والأولى من كلمات الأخوين رحباني، والثانية من كلمات جوزيف حرب، والاثنان من ألحان فليمون وهبي، وبهما تغنيّ بالعين والليل، وكذا الموال في أغنية (فايق يا هوى) من كلمات الأخوين رحباني وتلحين فليمون



وهبى أيضًا، والموال الرائع الذي استهل به زياد رجباني طقطوقة (عاهدير البوسطة)<sup>(٢١)</sup> من ألبوم (وحدن) للسيدة فيروز سنة ١٩٧٩.

وموال (دقيت) وموال (يا قمر ما شغراك) الذي غنته فيروز كافتتاحية لدبكة (تراب عنتورة) وموال (خدي ازرعني بأرض لبنان) وقد انتهج الرجبانيان في تلحين هذه المواويل الأسلوب الكلاسيكي لهذا القالب والذي سار عليه عباقرة الموسيقى العربية في القاهرة في النصف الأول من القرن العشرين، أما موال (كفى يا قلب) فقد أدته فيروز بمصاحبة الكمان والبيانو، وهو من الرجبانيين تجديد تستسيغه الأذن العربية وتطرب له وترضاه في غير نفور. وقد جاء غناؤها البارع المتمكن باقتدار لا يتكرر لهذه المواويل كاشفًا زيف الخزعبلات التي ذهب إليها البعض ممن زعموا أن قماشة صوتها الملائكي تجعلها أضعف وأقل قدرًا ومقدرة في الأداء الطربي من أصوات أخرى كأم كلثوم وأسمهان وفتحية أحمد وسعاد محمد... إلخ<sup>(٢٢)</sup>

---

(21) وكان زياد قد كتب طقطوقة (البوسطة) كجزء من مسرحية (بالنسبة لبكرا... شو؟) من تأليفه وتلحينه سنة ١٩٧٨ وغناها آنذاك جوزيف صقر، ولقد جذبت اهتمام عاصي رجباني، وفي السنة نفسها طلبها من زياد لتغنيها فيروز. (طلال وهبة - البنية الزمنية في أغاني زياد رجباني: البوسطة نموذجًا). مقالة منشورة بمجلة الآداب - بيروت - نوفمبر ٢٠٠٩.

(٢٢) يقول المفكر العراقي الكبير الدكتور سيار الجميل في كتابه (نسوة ورجال: ذكريات شاهد الرؤية) برغم كل مزايا صوت فيروز الباهرة، فلا يمكننا اعتبارها مطربة عربية بأي حال من الأحوال فهي لا تعرف الطرب أبدًا إنها أسطورة في الغناء، وبين الغناء والطرب مسافة شاسعة من المعاني المختلفة إن فيروز مغنية من الدرجة الأولى تتمتع بقدرات فنية أوبرالية عالية المدى في حنجرتها المتميزة ومقارنة بسيطة بينها وبين كل من الفنانتين الكبيرتين أم كلثوم وأسمهان أستطيع القول إن أم كلثوم نقيض فيروز فهي مطربة من الدرجة الأولى في حين جمعت الفنانة أسمهان النقيضين معا فكانت مطربة شرقية أصيلة وذات صوت غنائي أوبرالي صادق! انتهى كلام الدكتور سيار الجميل، ولعل في كتابنا هذا الرد القوي المفصل تفنيديًا لما ارتآه..



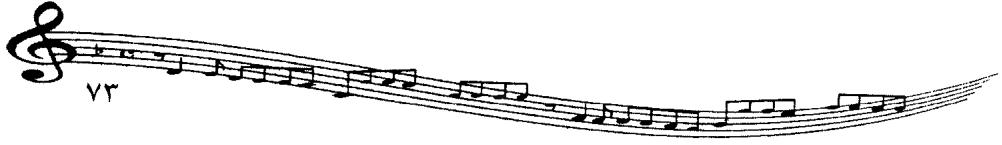
فلا ينال من شأن فيروز في الأداء الطربي والغناء على الطريقة العربية استجابة صوتها  
للسلم الصولفائي ونجاحها الباهر في الغناء على الطريقة الأوربية في إجادة مطلقة، بل هذا مما  
يعزز ندرة خصائص صوتها وتنوع قدراته على غناء مختلف الألوان.

وكانما كانت الباحثة الموسيقية اللبنانية سلمى فضل الله الأسمر تتحدث في كتابها  
(الغناء الكلاسيكي العربي) عن صوت فيروز حين قالت: «في الغناء الكلاسيكي العربي  
يرتكز رنين الصوت على الإصدار المشترك بين مطنات الحنجرة والرأس والصدر على السواء،  
حتى يأتي الغناء قوياً حاراً، لاسيما والتنفس يركز على جوانب أضلاع قفص الصدر  
والحجاب الحاجز، وهذا الغناء هو الأفضل إذ ينطلق الصوت من مزمار الحنجرة وينتشر في  
جميع المطنات، خصوصاً في الجزء الواقع بين الفك الأسفل والجزء الأعلى للصدر..

أما التطريزات والزخرفات الصوتية فتحصل بتقلص أعضاء الحنجرة وقد لوحظت  
أهمية الجهاز العصبي في إصدار الصوت من الحنجرة. وفي الغناء العربي يكون للصوت حجم  
رحب، ويجب تمرين تجايف الفم مع الحروف اللينة لتكبيرها، إلى جانب ملء الصدر  
بالتنفس الكامل لتقوية إصدار النغمات.

هذه الكلمات تنطبق على صوت فيروز، ومعنى ذلك أن فيروز غنت بأسلوب يجمع بين  
الأصول الكلاسيكية للغناء العربي والغناء الأوربي مع كونها مطربة عربية خالصة العروبة،  
يمتلئ غناؤها بأرباع الأصوات المفعمة بالطرب، وتحرص في غنائها على التطبيق الصارم  
للعروض الشعرية والعروض الموسيقية العربية معاً، وإعطاء الألفاظ العربية حقها كاملاً..





وكان الموسيقار حليم الرومي قد قال لعاصي رحباني بعد أن عرّفه بفيروز: «إن المسألة لا تكمن في أن صوت فيروز من معدن مليح، وإنما بإمكان هذا الصوت أداء اللون الشرقي والغربي على السواء.»

وكم كان صادقاً الناقد الموسيقي اللبناني الكبير المرحوم نزار مروءة حين قال: «صوت فيروز حصيلة تزاوج عنصرين؛ التدريب على أداء الخصائص الغنائية العربية (الشرقية) على نحو سليم، والتدريب على الأداء بالأساليب المتطورة. إن أداء فيروز للمقامات العربية الأصيلة وهب تأثرها بالأساليب المتطورة قيمة حقيقية متجددة؛ لأن التطور لم يأت بديلاً لشخصية الأداء العربي، وإنما أتى إضافة خلّاقة.»

وعن تدريب صوت فيروز على تكنيك كل من الغناء العربي والأوروبي يقول الأستاذ منصور رحباني في مقابلة أجرتها معه الأستاذة/ سلمى قصاب حسن، نشرت في العدد الأول من مجلة (الحياة الموسيقية) السورية:

«بدأت فيروز رحلتها معنا وفي جعلتها دراسة فوكاليزية (صوتية) جيدة ومعرفة بأصول التنفّس حصلت عليهما من الكونسيرفاتوار حين كانت طالبة فيه، واستمرت معنا في هذه التمارين.. كما أننا أخضعناها للتدريب على غناء شديد التنوّع، لا توجد أغنية غربية من عاطفية إلى سريعة إلى جاز أو أغنية ذات نغمات أوبرالية حادة إلا تمرّنت عليها، لقد استغرقها هذا مجهوداً وتدريباً قاسياً، لكنه أوصلها إلى تفوّقها. أما بالنسبة للغناء العربي فهي تغني غناءً عربياً ممتازاً، وصوتها فيه (عرب)، ويقفل على الأصول ولقد ساعدها كل ما ذكرت على تحقيق الإطلاقة الصوتية التي أردناها لها، إطلاقة شرقية مميزة وناجحة.»



• ومن خصائص صوت فيروز:

- ١- نقاء الصوت.
- ٢- اتساع المساحة الصوتية.
- ٣- الطبيعية في الأداء .
- ٤- القدرة على أداء أدق التفاصيل دون تكلف.
- ٥- تطويع النبرات الصوتية للتعبير اللغوي.
- ٦- المزج بين الصوت الطبيعي والصوت المستعار في تجانس تام.

## الفصل الرابع

### الدور

كما حملت السيدة فيروز على عاتقها إنقاذ القصيدة والموشح كقالبين من قوالب الغناء العربي من الاندثار، عملت على بعث الدور وإحيائه.

(الدور هو ملك الفاصل الغنائي التقليدي، والدور كمصطلح.. والجمع أدوار.. معناه عود الشيء حيث كان، أو إلى ما كان عليه.. وهذا يُطابق إلى حد بعيد، ما هو مقصود من كلمة دور كمصطلح موسيقي، إذ إن الدور في الغناء الموسيقي، يلتزم فيه الملحن بضرورة العودة إلى اللحن الأساسي بعد جولة غنائية يتم بعدها الاستقرار على المقام الرئيسي أو أحد فروع.

والدور نوع من الزجل ينظم متحرراً من فصاحة اللغة والأوزان العروضية الشائعة، ينظمه المؤلف في معانٍ تتناول غالباً الغزل والتشبيب، ويسمى الجزء الأول منه بالمطلع، وهو ما كان يسمى في الطقطوقة بالمذهب، وكان الدور أشبه بالطقطوقة في بادئ الأمر، ومن أجل هذا كان الكورس يردد المذهب، فسميت المجموعة المذهبية، ولما تطور الدور على يد محمد عثمان وأصبح للمجموعة الغنائية عمل رئيسي، وهو غناء المطلع الذي لا يكرر، بالإضافة إلى أجزاء أخرى من الغناء للمطرب، أطلق على المجموعة الغنائية لفظ (السيدة).

كان الشيخ محمد عبد الرحيم الشهير بالمسلوب، أول وأهم ملحن الأديوار بالمدرسة القديمة، وكذلك في مدارس العهد الذهبي للدور، وساعده على ذلك أنه عاش خمسة وثلاثين عاماً بعد المائة، فوصل بين المدرسة القديمة التي كان عميداً لها، وبين مدارس العصر الذهبي للدور، ولقد صاغ للموسيقى المصرية ما يقرب من المائة دور، وقد وصل المسلوب بالدور إلى

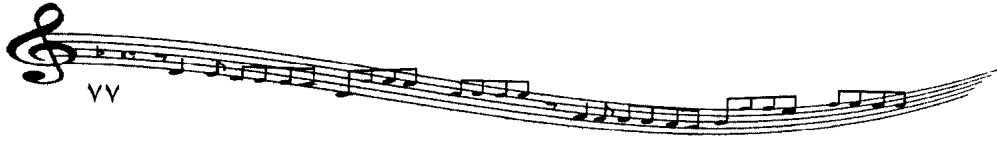


مرحلة الإبداع والتجديد، وظلّت مدرسته قائمة من بعده تشهد له بالنبوغ والتفوّق حتى في شيخوخته المتأخّرة، والمعروف أنه توفي عام ١٩٢٨.

خطا الدور بعد ذلك خطوة كبيرة، جعلت المطرب يتصرّف في اللحن، ويرتجل أثناء الغناء بقدر مهارته، حيث استخدم محمد عثمان أسلوبًا جديدًا، هو ما يُسمى بالهناك والرنك، كاصطلاح فني يدل على الدور في أسلوب غنائي خاص يبتدعه المغني خلال التغني بالغصن الرئيسي، وما يتبع ذلك من تبادل الآهات بين المغني والمرددين، فيباح للمغني وحده التصرّف والخروج إلى المقامات القريبة والبعيدة، ثم العودة إلى المقام الرئيسي من خلال ابتكارات وابتداعات وارتجالات يُظهر بها قدرته في الأداء، وإلمامه بقواعد غناء المقامات واختيار ما يناسبها من الانتقالات، وكذلك جعل المغني ينطلق بلياليه وآهاته، فيستعرض صوته، ثم يعود ليختم الدور من المقام الذي بدأ به الغناء.

في نهاية القرن التاسع عشر، تقاعد تقريبًا الشيخ المسلوب، وتوفي محمد عثمان وعبد الحمادي أشهر ملحنين الدور في عصره الذهبي، وهنا ظهر اثنان من عمالقة التلحين هما داود حسني تلميذ محمد عثمان وزميله إبراهيم القباني، وسارا في طريقهما واستكملا رسالة تطوير الدور وفن الغناء تلحينًا وأداءً، وساعد على هذا التطوير العوامل الآتية:

تطورت الآلات في هذه المرحلة، فاستعملت آلة (الكمان) بدلًا من (الرباب) في التخت، وكبر حجم آلة (القانون) واتسعت منطقتة الصوتية، كما زاد عدد أفراد التخت، ثم ظهر الحاكّي (الفونوغراف) وكان ذلك حوالي عام ١٩٠٦، وكثر عدد المطربين والملحنين مثل: محمد سالم العجوز - يوسف المنيلوي - محمد الششتوري - عبد الحّي حلمي.. وغيرهم.



وكان لإبراهيم القباني أسلوب خاص في تلحين الدور، واستعمل مقامات وأوزان لم يستعملها أحد من قبل.

استخدم الدور في التعبير عن الروح القومية، وإظهار معالم الشخصية المصرية، حيث نظم الأدباء والشعراء أدوارًا عبروا بها عن بعض خفايا العصر الاجتماعي، بالإضافة إلى المعاني المطروقة والغزل الرقيق<sup>(٢٢)</sup>.

(الدور ذلك الفن المصري الخالص الذي أخذه العالم العربي كله عن مبدعيه المصريين العظام وعلى رأسهم المسلوب ومحمد عثمان وعبد الحامولي وداود حسني وصولاً إلى فنان الحصون العشرة) إذا استعرنا من التاريخ العربي تسمية حصون معبد ألا وهو سيد درويش). والدور ذروة الإبداع الموسيقي التقليدي الغنائي، وأصعب أنواعه وأطولها وأهمها. وهو في هذا يشبه وضع السيمفونية في الموسيقى الغربية الفنية.

والدور هو قمة السهرة الموسيقية المسماة (الوصلة) أي التي يتصل بها العزف والغناء غالبًا في مقام واحد، وتندرج المقطوعات ما بين مرتجل ومحفوظ من القصر إلى الطول، حيث يأتي الدور في ذروة الوصلة ويعتبر قمته وأخطر وأهم أقسامها للمغني والتخت بل وللمستمعين أيضًا<sup>(٢٣)</sup>.

ويقول الأستاذ الكبير كمال النجمي في مؤلفه (تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب.. وأم كلثوم وعبد الوهاب): «كان فن الدور يوشك أن يطوي أوراقه ويودع الدنيا، عندما بدأ زكريا يلحن الأدوار لأم كلثوم سنة ١٩٣١ ولولا تشبث أم كلثوم بغناء الأدوار

---

(٢٢) الأستاذ/ عبد الحميد توفيق زكي - التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - طبعة ١٩٩٥، ص ١٢٥ وما بعدها.

(٢٣) د/ سمحة الخولي (من حياتي مع الموسيقى) - دار الشروق - طبعة ٢٠٠٢، ص ٦٥ وما بعدها.



حتى ذلك الحين، لما أتيح لذكريا أن يساهم في هذا الفن الذي لم يعد المطربون أيامئذ يطلبونه من الملحنين، ولم يكن باقيًا في الساحة حينذاك من مطربي الدور سوى صالح عبد الحفي، وكانت بضاعته كلها أدوارًا قديمة لمحمد عثمان وعبد الحامولي وغيرهما من مطربي وملحني القرن التاسع عشر..»

ولم يمتد الزمن بذكريا أحمد في تلحين الأدوار سوى ثماني سنوات فقط، وكان آخر أدواره لأم كلثوم سنة ١٩٣٩ وسجلته على أسطوانات أوديون في تلك السنة... بعدها لم يقترب ذكريا أحمد من تلحين الأدوار؛ لأن مرحلتها التاريخية كانت قد انقضت، وإن كان أثرها في الغناء العربي لا انقضاء له على الدوام..

وفي أواخر سنة ١٩٣٨ كتب الزجال يحيى محمد زجلًا مطلعته (ماكانش ظني في الغرام) ونشره في إحدى المجلات، وقرأ ذكريا أحمد هذا الزجل فأعجبه وعرضه على أم كلثوم وقال لها إنه يصلح دورًا غنائيًا طيبًا.. وهكذا شرع ذكريا في تلحينه ليكون آخر دور تغنيه أم كلثوم سنة ١٩٣٩، وقد توقفت بعد هذا الدور عن غناء الأدوار، بعدما تشبثت طويلاً بغنائها وكأنها تشبث بتذكارات من الماضي الجميل.

وإذا أحصينا عدد المغنيات في الجيل الذي سبق جيل أم كلثوم، وجدناهن أكثر عددًا من المغنين، ولكن الأثر الذي تركه المغنون في تاريخ الغناء المصري والعربي من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر عشرينيات القرن العشرين يفوق بكثير الأثر الذي تركته المغنيات..

فماذا سجلت مطربات عصر محمد عثمان وعصر سيد درويش مما لحناه من الأدوار والموشحات والقصائد؟ لقد لحن محمد عثمان أدوارًا كثيرة، منها دور (بستان جمالك من حسنه) - مقام راست - سجله المنيلاوي وعبد الحفي حلمي وصالح عبد الحفي، ولم تسجله



أية مطربة! ودور (حظ الحياة يبقى لروحي) وهو من أجمل الأدوار.. سجله عبد الحلي حلمي  
والمنيلاي، وغنّاه صالح عبد الحلي بإبداع وسجّله للإذاعة، ولم تسجله أية مطربة في ذلك  
العصر!

دور (عشنا وشفنا سنين) - مقام راست كردان - سجله محمد السبع وأحمد فريد  
وسليمان أبو داود، وغنّاه صالح عبد الحلي للإذاعة، ولم تسجله مطربات ذلك العهد مع أنه  
من أشهر أدوار محمد عثمان..

دور (عهد الأخوة نحفظه) سجله عبد الحلي حلمي، ولم تسجله أية مطربة، وغنّاه بعد  
ذلك صالح عبد الحلي في الإذاعة..

دور (في البعد ياما كنت أنوح) - مقام سيكا - سجله المنيلاي ومحمد سليم وغنّاه  
بعد ذلك صالح عبد الحلي للإذاعة، ولم يسجل بصوت أية مطربة..

دور (لسان الدمع أفصح من بياني) - مقام عراق - سجله المنيلاي وعبد الحلي  
وسليمان أبو داود وليس له تسجيل بصوت مطربة!

وإذا كانت مطربات ذلك العهد قد نأين عن الأدوار، فقد كن أكثر نأياً عن القصيدة،  
وهن نسوة عاميات، جاهلات بالقراءة والكتابة، وكان موقفهن من الموشح المكتوب باللغة  
الفصيحة قريباً من الموقف الذي اتخذنه من القصيدة، وقد كن معذورات في ذلك، ولم يكن  
لهن طاقة إلا بأغاني الخلاعة والدلاعة، ولم يكن مطلوباً منهن إلا هذه الأغاني.

ولم تكن أدوار سيد درويش أفضل حظاً عند المطربات، فإنهن لم يسجلن منها شيئاً، على  
الرغم من أن المجتمع كان قد تقدم، وتحررت النساء من إसार الحريم العثماني الذي كان  
يقيدهن قبل ثورة ١٩١٩.



وهناك أدوار مشهورة لسيد درويش مثل: (ضيعت مستقبل حياتي) ودور (أنا هويته وانتهيت) ودور (أنا عشقت) غناها سيد درويش بصوته ولم تسجلها أية مطربة..

تلك هي قصة مطربات الجيل السابق، أو الأسبق - إذا أردنا الدقة - مع الدور والقصيدة والموشح... لقد وجد أن هذا الفن بحر لا ساحل له، فخشين أن يغرقن فيه، فوقفن على ساحله، مكتفيات بالمشي فوق رماله...

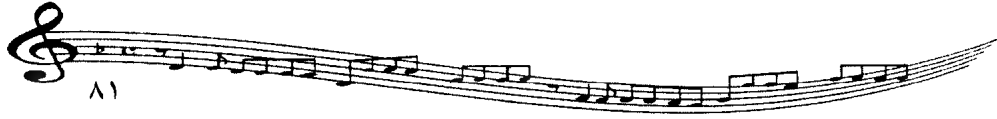
ويضيف أستاذنا النجمي: «ومن أسف أن فن الدور قد توقّف منذ غنت أم كلثوم وعبد الوهاب آخر أدوارهما في الثلاثينيات، فلم يلحن أحد من الملحنين الجدد ولو دورًا واحدًا، ولهم العذر في ذلك؛ فإن عصر الدور كان عصر الأصوات العظيمة التي بدأت بالمسلوب والحامولي، وانتهت بعبد الوهاب وأم كلثوم وفتحية أحمد...»

\*\*\*

فما للفيروزة العظيمة وقد أبحرت في هذه الفنون - القصيدة والموشح والدور - وتوغلت وتعمّقت فيها وأبدعت وساهمت في إحيائها لتشارك - جنبًا إلى جنب كوكب الشرق أم كلثوم - في عملية إعادة بناء الغناء العربي على أكمل وجه..

وأتحدث عن دور (رجعت ليالي زمان) من شعر الأخوين رحباني وتلحينها، وغناء فيروز التي التزمت في أدائه بالقواعد الأصيلة الراسخة لهذا القلب، وأضافت من ارتجالاتها وآهاتها ما سحر ألباب المستمعين، وغرد صوتها الجليل وحلق في الأجواء العليا واتسمت بأهم وأخص ما ينبغي أن يتصف به مطرب الدور، وهو قوة الأسر. وهذا يعد - في رأيي - أحد أسرار عبقرية هذا الدور وخلوده.. وقوة الأسر هي شدة الضبط والإحكام في الأداء، ومتانة بناء الأداء نبرة فوق نبرة.





وجاء شعر الأخوين رحباني بلغة بين العامية المصرية، والمحكية اللبنانية على غرار (اللغة الثالثة) - التي نادى بها الأستاذ توفيق الحكيم - الجامعة بين الفصحى والعامية.

وربما يرجع ذلك لشعورهما بالقرب والاقتراب من اللهجة المصرية، وهما يصوغان عملاً غنائيًا ينتمي بجذوره إلى القلب المصري، واتجهتا في تلحينه إلى ينابيع الأصالة الشرقية ينهلان منها - وهما اللذان كانت بدايتهما مع فيروز شرقية عربية خالصة في أعمال مثل (عتاب) و (مين ذلك) و (غيرة) و (راجعة) - فأتى هذا الدور - كلامًا ولحنًا وأداءً - عملاً فنيًا رائعًا متكاملًا ليأخذ مكانه البارز في تراث الغناء العربي والموسيقى الشرقية، ويضارع أدوار (كنت فين والحب فين) لعبده الحامولي، و (حببت جميل) و (ياما أنت واحشني) و (أصل الغرام نظرة) و (قد ما أحبك زعلان منك) لمحمد عثمان و (أنا هويت) لسيد درويش و (ابتسام الزهر) غناء أم كلثوم كلمات عمر عارف وتلحين زكريا أحمد و (البعد علّمني السهر) كلمات أحمد رامي ولحن داود حسني وغناء كوكب الشرق أم كلثوم.

فلو وضعنا في الاعتبار أن فن (الدور) قد غدا مهجورًا منذ عام ١٩٣٩ بتقديم أم كلثوم آخر أدوارها (ما كانش ظني في الغرام) كما سلف، لعرفنا مدي كفاح فيروز وجدّيتها في إحياء هذا القلب بعد اندثاره بتقديم هذا الدور الخالد من خلال مسرحية (ناس من ورق) سنة ١٩٧٢...

وينطبق على أداء فيروز لهذا الدور ما ذكرته دكتورة سمحة الخولي عن الشيخ سيد درويش: «وحتى على الجانب التقني لفن الغناء التقليدي، جاءت أدواره الشهيرة اختبارًا ومقياسًا لقدرات المغني على الأداء المترامي الأبعاد، المتقن في الانتقالات المقامية، ولا زالت هذه الأدوار حتى اليوم تحدّيًا واختبارًا صعبًا للقدرات الحقيقية، الصوتية والنفسية، لأي مغنٍ



محترف، وخاصة إذا كان المرجع فيها هو تسجيلاته لها على الأسطوانات بصوته الرجولي الخشن، الخالي من بهرجة ونعومة الصوت الغنائي المألوف. فقد كان أداؤه لها تأكيداً أكبر لطاقاته الخلاقة بما أضفاه عليها من تعبير، وزخرف موسيقي متجدد لا يتاح إلا لفنان موهوب مقتدر»<sup>(24)</sup>.

وفي الختام أطالب الموسيقيين المتخصصين في العالم العربي بالتوقف عند هذا الدور بالبحث والدراسة التحليلية على غرار دراسة أستاذتنا الدكتورة سمحة الخولي عن دور (كادني الهوى لمحمد عثمان) ودراسة أستاذنا كمال النجمي عن دور (عشنا وشفنا) لمحمد عثمان أيضاً..

---

(24) د/ سمحة الخولي (من حياتي مع الموسيقى)، ص ٢٨.

## الباب الثالث

فيروز مع بعض ملحنّيهـا



« فليمون وهبي شيخ الأغنية الشعبية، كان نموذجًا للإنسان المحب، صديق مقرب  
جداً: قدمني للجمهور كمطربة شرقية أصيلة، موهوب بالفطرة، مرح، خفيف الظل، ارتجالي  
على الخشبة»

فيروز

## الفصل الأول

### مع فيلمون وهبي

الحديث عن فيلمون وهبي يحتاج إلى دراسة مطوّلة؛ فهو العبقرى الذى لم ينل حقه من التكريم والتقدير، وهو يمثل مدرسة مستقلة فى الموسيقى العربية ينهل من ينابيع الأصالة، ولم يتأثر بالموسيقى الغربية، وحافظ على الروح الشرقية لموسيقانا العربية، ووقف سدًا منيعًا يحول دون التيارات الدخيلة فهو شديد التمسك بالمقامات الرباعية والتخت القديم، ولموسيقاه ملامح وسمات وخصائص تميزها وتلمس فيها بصمته الخاصة، وهو ما اعتبره البعض تشابهًا وتكرارًا إلا أنه - فيما أعتقد - ليس تشابهًا بقدر ما هو أسلوب خاص به، وشخصية فنية متميزة، وهو فى ذلك يشبه العبقرى الخالد موزارت، فحين تسمع موسيقاه لأول وهلة تدرك أنها من مؤلفاته لتمييزها وتفرداها.

ومن ألحانه الباقية (شلى تفاحة) و (فىكى يادار ألوف) و (الوردة) و (صابرين) لصباح و (برهوم حاكىنا) لنجاح سلام.

وفيلمون فى تعصبه للموسيقى العربية يشبه أستاذه الذى تأثر به الراحل الكبير الشيخ زكريا أحمد، فقد عاشا مخلصين لها يأخذان من قديمها، ويضيفان لها من الإبداع المتميز لكل منهما، فالمعروف أن (زكريا أحمد هو أحد الملحنين السبعة الكبار الذين مازال يتعلم من ألحانهم جميع الملحنين الآخرين فى عصرنا هذا، فهؤلاء السبعة الكبار هم الذين أرسوا أسس الغناء العربى المعاصر، وقد شيد جميع الملحنين الآخرين أعمالهم فوق هذه الأسس الراسخة.. وكل واحد من السبعة الكبار نظر طويلًا فى أعمال من سبقوه ثم بنى فوق بنائهم، ولم يكتف بالنسج على منوالهم، وبهذا استحق السبعة الكبار أن يوصفوا بأنهم آباء الغناء العربى المعاصر،



وهم محمد عبد الرحيم المسلوب، ومحمد عثمان وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي وكل من جاء بعد هؤلاء البناة العظام فهو خارج من عباءة هذا أو ذاك منهم، ومنتسب إلى واحد أو اثنين أو ثلاثة من جملتهم.. زكريا أحمد نسيج وحده بين بناة الغناء العربي المعاصر في ثباته على الأسس الأصولية للفن واستجابته في الوقت نفسه للتجديد وجمعه بين الطرب والتعبير، وانفراده بملامح شخصية شديدة التميز، وهو معروف عند المستمعين بأغانيه الكلثومية البارة التي هي في الحقيقة قمة ألحانه<sup>(٢٥)</sup>.

و (كان زكريا أحمد صادقاً في فهمه لطبيعة موهبته فلم يحد بها عن طريق التقاليد الغنائية التي نشأ عليها، ولم تجرفه تيارات التجديد والاقتراس التي انجذبت بالغناء نحو عرض سطحي تافه من الموسيقى الغربية وانغمست به في تيار من الرخاوة والليونة)<sup>(٢٦)</sup>.

ويلمس المستمع مذاقاً خاصاً في ألحان فيلمون لفيروز قريباً من مذاق ألحان زكريا أحمد لكوكب الشرق أم كلثوم.. الجو الشرقي الصميم، والتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات دون الخروج عن هذا الإطار الشرقي البحث مع السلطنة والشجن..

ألا تأخذك (لما ع الباب) و (أسامينا) و (ياريت) وغيرها من ألحان فيلمون لفيروز إلى أجواء (أنا في انتظارك) و (الأمل) و (الآهات) وغيرها من روائع أم كلثوم التي شدت بها من ألحان زكريا أحمد..

لذلك لم يكن غريباً أن تعلن فيروز أن أكثر الأغنيات ترديداً على لسانها في وحدتها هي (هو صحيح الهوى غلاب) من ألحان زكريا أحمد لأم كلثوم.

(25) الأستاذ كمال النجمي، (تراث الغناء العربي)، ص ١٥٧.

(26) د/ سمحة الخولي (من حياتي مع الموسيقى)، ص ٣٩.



والتطريب عند فيلمون - على شقيقته الصميمة - لم يغلب التعبير قط فوصل في ذلك إلى المعادلة الصعبة، كما لم يقطع الطرب الشرقي عنده اتصال المعنى فكان لحنه - بحق - نموذجًا للطرب المعبر.

وكانت ألحانه الشرقية تبرز إمكانات صوت فيروز العظيم، وتأخذ الجمهور إلى عالم آخر من موسيقى فيلمون الغنية بالموويل (يا ليل يا عين)، كما في (يا دارة دوري فينا) و (ورقوا الأصفر) والآهات كما في (على جسر اللوزية) فقد أعطاها أروع ما أبدع من ألحان، واستخرج من حنجرتها أعظم ما في هذا المنجم من كنوز غير مسبقة الاكتشاف.

وفيلمون كزكريا أحمد لم تتجل عبقريته في تلحين القصائد بل في الطقاطيق والأغنيات العامة الكلمات المستوحاة من الكلام العادي للناس شأن خالد الذكر سيد درويش. ومشهود لفيلمون أنه من أفضل ملحني الموال في الموسيقى العربية.

لقد استطاع فيلمون وهبي بالإمكانات المحدودة للموسيقى الشرقية من نغم وإيقاع، وباستخدام الربع تون أن يبلغ قمة التعبير عن العواطف والانفعالات، ويصوغ ما أراده الشاعر نغمًا سحريًا ناطقًا بالحب والحزن والبكاء والتوسل والفرح والغضب.. إلخ رغم أن موسيقى فيلمون لا تتجاوز اللحن الأحادي.

(فيلمون عبقرى قدم أروع الألحان الشرقية المميزة دون أن يدرس الموسيقى حتى دون أن يتقن العزف على العود أو غيره من الآلات الموسيقية التي لا غنى لأقل ملحن عن استخدامها خلال ممارسة التلحين، وذلك فضلًا عن انعدام اهتمامه بأدوات التلحين اللازمة



مثل التدوين "النوتة الموسيقية" وما يتبعها من علوم الأوزان والإيقاعات والمقامات بالفطرة فقط! وكان كل رأساله الفطرة والإحساس بالأصالة!..<sup>(٢٨)</sup>

وكانت نظرة فيلمون وهبي للمقدمة الموسيقية بالضبط كالموسيقار العظيم الراحل محمد القصبجي الذي (ظل حتى آخر أعماله يتعامل مع المقدمة الموسيقية القصيرة القوية البناء كتمهيد للغناء، مقتنعاً بأن الأداء الغنائي هو الأساس في الأغنية وليس الموسيقى. وأن وظيفة الموسيقى في اللحن هي سند الغناء ومرافقته وليس العكس)<sup>(٢٩)</sup>.

وأزعم أن فيلمون هو الملحن العربي الوحيد الذي احتفظ بالطرب الأصيل والسمات الشرقية وهو يلحن الأغاني الوطنية الحماسية كما في (ياقوني شعبي) و (إسوار العروس). ولدى المقارنة بين ألحان الأخوين رحباني لفيروز وألحان فيلمون تحضرنى مقولة الموسيقي اللبناني الأستاذ إلياس سحاب: «إن الهالة التي بدأت تحيط بفيروز ونجوميتها بعد انطلاق سلسلة المسرحيات الغنائية السنوية للأخوين رحباني، كانت أفضل وأجمل منبر يمكن لفيلمون وهبي أن يعرض عليه خلاصة مواهبه اللحنية، رغم أن الأخوين رحباني لم يجعلوا حصة فيلمون في أي مسرحية لفيروز تزيد على لحن واحد. لكنني كنت دائماً ألاحظ، وأشدد في مقالاتي الصحفية بعد كل مسرحية جديدة للأخوين رحباني أن لحن فيلمون وهبي الوحيد في كل مسرحية كان يلمع وسط المسرحية كأنه "جوهرة التاج"»<sup>(٣٠)</sup>.

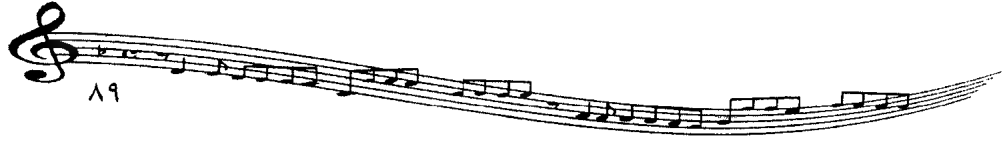
---

Swaidanet. com (27)

(28) القصبجي.. الموسيقى العاشق - تأليف دكتورة/ رنية الحفني - دار الشروق - طبعة ٢٠٠٦ - ص ١٣٧.

(29) الأستاذ إلياس سحاب - مجلة العربي الكويتية - يونيو ٢٠٠٧ - ص ١٠٠.





وقيل إن والدته عاصي رجباني بعد أن سمعت (يا دارة دوري فينا) قالت له: «الله يعطيك العافية يا عاصي علي ها اللحن الحلو، هيدا أحلي ألحان الألبوم». فرد عليها عاصي بخيبة أمل: «هيدا لحن فليمون! مش لحنى أنا».

ومن ألحانه الخالدة لفيروز (فايق يا هوا) و (يا دارة دوري فينا) و (كرم العلالي) و (جايلي سلام) و (ياريت) و (ياقوني شعبي) و (طلعلي البكى) و (ورقوا الأصفر) و (يا مرسال المراسيل) و (إسواره العروس) و (على جسر اللوزية) و (لماع الباب) و (بلبل وشتي) و (أسامينا) و (أنا خوفي) و (طيري يا طيارة) و (عالطاحونة) و (كتبنا وما كتبنا) و (من عز النوم) و (بكرم اللولو) و (صيف يا صيف) و (ليلي بترجع يا ليل) و (الأبواب) و (يارايح) وغيرها الكثير.. والتي غدت من التراث الخالد للموسيقى الشرقية، وتقدمها فرق (الموسيقى العربية) من المحيط إلى الخليج، ويردها ملايين العرب في جميع أنحاء العالم.

ويرى البعض أن (قيمة هذه الألحان أنها كرّست فيروز مطربة شرقية أصيلة، بعدما كانت منشدة رجبانية لبنانية تسكن دولة خاصة بها وبالرحابنة)<sup>(٣٠)</sup>.

وبالطبع، لم تخل ألحان فيلمون الشرقية من الأنغام الفلكلورية اللبنانية، وما أشبهه في هذا بتشايكوفسكي؛ فلم يكن تشايكوفسكي مؤلفاً قومياً، مثل غيره من القوميين الروس، الذين كان هدفهم إدخال الفن الشعبي البسيط، في مؤلفاتهم العالمية، ولكن موسيقى تشايكوفسكي كانت تنطق ألحانها بلغة بلاده مع امتزاجها بثقافة الموسيقى الغربية)<sup>(٣١)</sup>.

(30) الأستاذ جورج إبراهيم الخوري - (الثروة الإلهية .. التأريخ الصحيح لحياة أهل الطرب)، ص ٢٠٥.

(31) عشرة من أساطين النغم - تأليف الدكتورة/ بثينة فريد - دار الكتاب الحديث - ص ٢٠٩.



فكذلك كانت تنطق موسيقى فيلمون بلغة لبنان مع امتزاجها بثقافة الموسيقى العربية. وعندما توفي فيلمون في أواخر سنة ١٩٨٥ وصفت الصحافة اللبنانية وفاته بأنها أكبر خسارة لعالم الغناء والموسيقى في لبنان الذي كان الفنان الراحل من نجومه اللامعة!

وفيلمون وهبي هو من النخبة التي أطلقت الأغنية اللبنانية الناجحة في العالم العربي، وجاء وقت كانت فيه كل مطربات لبنان من فيروز إلى صباح إلى نجاح سلام وغيرهن لا يغنين إلا من ألحان فيلمون وهبي؛ لأن كل ما يلحنه كان مضمون النجاح!

ويقول الخبر.. وقد تألفت فور وفاة فيلمون وهبي لجنة من كبار الفنانين والأدباء اللبنانيين لحصر تراثه من الألحان والأغنيات المختلفة الأشكال والألوان، وقد تبين من إحصاء مبدئي أن عدد الأغنيات التي لحنها لا يقل عن خمسمائة أغنية، وأن منها على الأقل مائة أغنية حققت انتشاراً غير عادي...



زكي ناصيف (١٩١٦ - ٢٠٠٤): شاعر ومطرب وملحن لبناني... قدمت فيروز في منتصف التسعينيات أسطوانة من أشعاره وألحانه اعتبرت بإجماع الآراء من أجمل وأقوى الأعمال الغنائية التي أنجزتها في مشوارها الفني الطويل..



## الفصل الثاني

### مع زكي ناصيف

شاعر ومطرب وملحن لبناني (١٩١٦-٢٠٠٤)، وعالم خبير من الطبقة الأولى في الموسيقى، رقيق الشعور مرهف الحس واسع الاطلاع، تربّع على عرش الفن الفلكلوري اللبناني لأكثر من نصف قرن، وينتمي إلى مدرسة الأصالة، وهي المعتدلة التجديد في الموسيقى الشرقية، وقد تأثر كثيرًا بالموسيقار «محمد القصبجي»، وتمتاز موسيقاه بالحرارة الانفعالية، وهو مثلما سلف القول عن فيلمون وهبي تتجلى في فنه الخصوصية اللبنانية مع انتباهه للموسيقى الشرقية كأحد أعلامها الكبار.

وقد كانت انطلاقته الفعلية الأولى سنة ١٩٥٣ بقصيدة لحنها وغناها للشاعر محمد يوسف حمود تقول بعض أبياتها:

كيف أنساك وفي عيني وبالي صورة أنت على ركب الخيال  
كيف أنساك وقلبي ما تمنى أملاً إلّاك في مرمى النوال  
كيف أنساك وفي روحي نسيماً من هوى روحك من عطر الجمال  
ومن ألحانه الشهيرة (راجع لبنان) و (اشتقنا كثير) و (درب الغزلان) و (خيام الهنا) و  
(يا هلا بالطلّة) و (بلدي حبيبي) و (حباينا حوالينا) و (فراشة وزهرة) و (يا عاشقة الورد) و  
(طلوا حباينا) وهي مقطوعة ألفها أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، وتبقى ألحانه لوديع الصافي  
تاركة بصمة في الغناء اللبناني والعربي وكذا موسيقاه للتلفزيون. وتذوب ألحانه وأشعاره رقة  
وعذوبة، وقد تأثر بالمدرسة المصرية الكلاسيكية في التلحين.



وقد تأخر لقاءه الفني بفيروز عشرات السنين فقد بدأ تعاونهما في الثمانينيات بعد انفصالها عن الرحبانية، تحديدًا سنة ١٩٨١ في القصيدة الجبرانية (في ظلام الليل)، وذلك باستثناء مشاركة زكي ناصيف في تلحين البرنامج الغنائي المتنوع (أيام الحصاد) الذي ظهرت فيه فيروز في مهرجانات بعلبك لأول مرة سنة ١٩٥٧، وما أشبه هذا اللقاء بلقاء أم كلثوم وعبد الوهاب في (أنت عمري) فقد تأخر لقاءهما بعد عشرات السنين من تربعهما على القمة، وإذا كان مفهومًا تأخر لقاء عبد الوهاب وأم كلثوم بسبب التنافس الفني بينهما فلم يكن مفهومًا تأخر اللقاء بين فيروز وزكي ناصيف، وقد كان عضوًا مؤسسًا في مجموعة الخمسة - وهم الذين حملوا عبء إحياء تراث الموسيقى اللبنانية والحفاظ عليه والاهتمام بدراسته - التي ضمته وعاصي ومنصور رحباني، توفيق سكر، وتوفيق الباشا، علي غرار عصبة الخمسة الروسية التي كانت تتألف من رمسكي كورساكوف وبلا كيريف وكوي ومسورسكي وبورودين.

ويعد الألبوم الذي أصدره عام ١٩٩٤ علامة فارقة في تاريخ كل منهما، وكذا في تاريخ الغناء العربي، فهو تمسك بالجمال والجلال في زمن القبح والرداءة، وإعلاء للأصالة والشموخ والطرب، وقد تنوّعت أعمالهما، فشملت معظم ألوان الغناء العربي من غناء على موسيقى الدبكة اللبنانية (عابالي يا قمر) وطاقاطيق عاطفية بالمحكيّة اللبنانية (عادروب الهوى) و (من يوم تغربنا) و (بناديلك يا حبيبي) وقصيدة رقاقة كلها مناجاة للأم (أمي الحبيبة) وقصيدة عاطفية تسيل عذوبة بعنوان (أهواك بلا أمل)، وتأتي قصيدة (فوق هاتيك الربى) دعوة لتمجيد القيم والمثل العليا، فبينما يركز معظم الشعر العاطفي على وصف حسن المحبوب، تأتي هذه القصيدة مدحًا لخشوع المحبوب لله تعالى..



وكل هذه الأعمال من إبداع المرحوم زكي ناصيف شعراً وتلحيناً، أما عن قصيدة جبران (في ظلام الليل) فإنني أكتفي بما كتبه الموسيقي الأستاذ/ إلياس سحاب (لكن من حظ الموسيقى العربية عمومًا، واللبنانية خصوصًا، أن زكي ناصيف قد اقتنص فرصة ذهبية للتعاون مع حنجرة فيروز قبل أن تدخل مرحلة الشيخوخة، فجمع لهما الشاعر الموهوب جوزيف حرب مقتطفات جبرانية فلسفية - وطنية، في قصيدة رائعة بعنوان «في ظلام الليل، مات أهلي» فأخرج زكي ناصيف من أعماقه كنوزًا نغمية وتأليفية، ارتقت إلى مصاف إحدى أعلى ذرى الموسيقى الدرامية العربية في القرن العشرين. وإن كان هذا اللحن قد لقي مصيرًا إعلاميًا قائمًا، فجرّدته كل الأجهزة الإعلامية من قيمته الموسيقية والغنائية الرفيعة، وحشرته في زاوية «الغناء الوطني» فأصبحت الأغنية لا تُذاع إلا في المناسبات العابرة، ثم أصبحت لا تذاع حتى في هذه المناسبات، كما أن فيروز أحجمت لأسباب غير معروفة عن تقديم هذا اللحن ولو مرة واحدة في حفلاتها الحية، علمًا بأن زكي ناصيف لم يترك في هذا اللحن الطويل والغني مساحة أصلية أو فرعية في صوت فيروز، لم يستخرج أجمل ما في أعماقها من إحساس<sup>(32)</sup>.

وقد نشرت الصحافة اللبنانية مؤخرًا الخبر الآتي: «تسلم أرشيف الجامعة الأمريكية ببيروت مجموعة الفنان الراحل زكي ناصيف الكاملة التي أودعت مكتبة جافث التذكارية، وكان ورثته قد تنازلوا عن كل حقوقهم القانونية والفكرية لمصلحة برنامج زكي ناصيف

---

(32) حنجرة فيروز: حساسية.. وجماليات معتقة - مقالة بقلم الأستاذ/ إلياس سحاب - مجلة العربي الكويتية - يونيو ٢٠٠٧، ص ١٠١.



للموسيقى في الجامعة، ويهدف البرنامج الذي تأسس في كانون الأول ٢٠٠٤ إلى إبقاء موسيقى زكي ناصيف في الذاكرة.»

وفي ندوة في يناير سنة ٢٠١٠ تحدّث الأستاذ إلياس سحاب فقال: «ومن الأصوات التي كان يحبها زكي ناصيف صوت السيدة صباح والتي لحن لها أنماطًا مختلفة منها ما يجمع بين بربر أغا والدبكة، ومن أهم الألحان التي أعطاهها لصباح (تسلم يا عسكر لبنان) ووصفه سحاب بالجميل والقوى وفيه تنقّلات من مقام لمقام، أمّا محطة السماع من لقاء ناصيف وصباح فكان مع أغنية (يا ليلي فرحنا لما طلّيت علينا) وقد أدّتها في مهرجانات بعلبك سنة ١٩٦٤م من النوع الرومانسي القائم علي مقام الحجاز الذي يفقتر إلى أرباع الصوت، ووصف مقام الحجاز مع ناصيف بأنّه شديد العمق بعكس استعمال الأوربيين له والذين يستسهلونه، وفي الوقت نفسه يفقدونه نكهته، وتحدّث سحاب عن براعة ناصيف في استخدام التوزيع الموسيقي لهذا اللحن وبخاصة فيما يتعلق بالكمنجات التي استخدمت بهدف خدمة اللحن وليس الاستعلاء عليه.»





الملحن السوري الكبير محمد محسن (١٩٢٢-٢٠٠٧) تعاون مع السيدة فيروز بتلحين موشح (سيد الهوى قمري) الذي غنته سنة ١٩٧١، ثم في نهاية التسعينيات بتلحين أربعة مقاطع من الشعر القديم قدمتها ضمن أسطوانة (مش كان هيك تكون).



### الفصل الثالث

مع محمد محسن (١٩٢٢ - ٢٠٠٧)

الملحن السوري العظيم القديم صاحب اللحن الشهير (دمعة على خد الزمن) من كلمات محمد علي فتوح. وهو أول من لحن للمطربة فائزة أحمد في بداياتها (ليش دخلك)، (درب الهوى)، و (يارب صلي) وأول من قدم وردة الجزائرية في ألحانه الناحجة التي صنعت شهرتها (على باب حارتنا)، (دق الحبيب دقة) وقدم لنجاة الصغيرة (يا عيني على الألم)، (نسيت كيف نسيت) ولسعاد محمد أشهر أغانيها (مظلومة يا ناس) ولصباح (سلم على الحبايب) و (لله يا محسنين).

وهو ملحن واحد من أشهر موشحات فيروز وأجملها وأوسعها انتشاراً (سيد الهوى قمري) سنة ١٩٧١ الذي بدأ تأثير الأخوين رحباني فيه جلياً لقيامهما بتوزيعه الموسيقي. تعاون محمد محسن مع السيدة فيروز في التسعينيات بتلحين أربع قصائد من الشعر القديم أو أربعة مقتطفات مختارة من الشعر القديم وهي (جاءت معذبتني) للسان الدين بن الخطيب و (لو تعلمين) لجميل بثينة و (ولي فؤاد) و (أحب من الأسماء) والأخيرة من شعر قيس بن الملوح، وقد تأثر محمد محسن في تلحين هذه القصائد بالموسيقى المصرية في شكلها الكلاسيكي فجاءت شرقية خالصة لحنًا وتوزيعًا...





«لا شك في أن مؤرّخي الفنون العربية في القرن العشرين سيقفون طويلاً أمام ظاهرة  
استثنائية أثبتت وجودها، بل تألقها ولعانها أيضاً، في ثلاثة حقول رئيسية: الموسيقى،  
والمرح، والإذاعة، إنها ظاهرة زياد رحباني.»

إلياس سحاب



## الفصل الرابع

### مع زياد رحباني

(أ)

#### بين الأصالة والتجديد

كانت بداية رحلة زياد رحباني مع والدته السيدة فيروز سنة ١٩٧٣ بأغنية (سألوني الناس) من مسرحية (المحطة) التي قدّمت على مسرح البيكاديلي وكان لا يزال في السابعة عشر من عمره، ومنذ ذلك الوقت تتابعت ألحانه لها في تطوّر وتنوّع ملموسين.

يقول الأستاذ إلياس سحاب (من السهولة بمكان اكتشاف مرحلتين متميزتين، غنائياً ولحنياً في مسيرة تعاون فيروز مع ابنها الملحن الموهوب زياد رحباني.

■ المرحلة التي كان فيها زياد مازال يضع ألحانه، تحت التأثير المباشر للمدرسة الرحبانية الكبيرة.

■ والمرحلة التي بقى فيها هذا التأثير جزءاً أساسياً في تكوين شخصية زياد التلحينية، وإن كان قد خرج تماماً من دائرة التأثير المباشر به.

غير أن خيطاً رفيعاً غير مرئي كان يجمع بين المرحلتين، ويُشكّل قاسماً مشتركاً بينهما، هو تأثير زياد الملحن، عندما يدفعه إحساسه باتجاه المقامات العربية الخالصة (مثل البياتي والهزام والراست) ليغرف من مدرسة العبقري فيلمون وهبي في التلحين.

هذه التلاوين التي شكّلت مراحل مختلفة وألواناً مختلفة في الألحان التي زوّدها زياد صوت فيروز، انعكست بدورها على أسلوب أداء فيروز لكل لون من ألوان زياد.

ففي مرحلة تأثر زياد المباشر بالمدرسة الرحبانية الكبيرة، كان أداء فيروز الغنائي يعتمد بشكل أساسي على المساحات العليا من صوتها، وتبدو فيه كل المزايا المكتسبة من المدرسة



الرحبانية الكبيرة لسبب بديهي جدًا هو انتهاء ألحان زياد الكامل في مرحلته الأولى لهذا الخط في المدرسة الرحبانية.

أما عندما كان زياد يغرف ألحان فيروز من ينابيع المقامات العربية الخالصة مثل (أنا عندي حنين) وسواها، متأثرًا بفيلمون وهبي، وبشغفه الموروث عن عاصي لآلة البزق، فقد كانت الألحان تستدعي بالضرورة الطبقات الوسطى والمنخفضة من صوت فيروز، الشديدة الطرب والعمق والشجن<sup>(٣٣)</sup>.

ويضيف الأستاذ إلياس سحاب: وسيغدو عقد الثمانينيات أنضجَ مواسم الخصب الفني لدى زياد، في الموسيقى وفي المسرح، وفي ألحانه الخاصة أو في تلك التي خصّ بها حنجرة فيروز. كما ستبرز في موسيقاه آنذاك ملامحُ تأثره الخلاق بموسيقى الجاز، التي ستحوّل ملعبًا محببًا إلى نفسه، يغوص أحيانًا في بحرّها العميق، مستسلمًا لمواجهة الآتية من وراء البحار، ويمارس أحيانًا أخرى لعبة اكتشاف المساحات المشتركة بين الجاز ومزاج الموسيقى العربية.

وأصدر زياد لفيروز أسطوانة «معرفتي فيك»، التي تميّز فيها لحنُ «خلّيك بالبيت» ولحنُ «رَعلِي طَوّل». وإذا عطفنا هذين اللحنين على لحن «وحدن» في أسطوانة سابقة، وعلى ألحان أسطوانة «كيفك إنت»، فستبدو أمامنا كاملةً ملامحُ حساسيةٍ خاصّة في ألحان زياد الفيروزيّة، واكتشافه لحساسياتٍ جديدةٍ في صوتها وأدائها... جديدةٍ إلى درجة أن كثيرًا من مدمني أداء فيروز في إطار النمط الرحبانيّ الكبير لم يراعوا عن مهاجمة زياد في ألحانه الجديدة التي "سَرَقَتْ منهم فيروزهم"، كما كان بعضهم يقول صراحة!

---

(٣٣) الأستاذ/ إلياس سحاب - المرجع السابق، ص ٩٨.





ويقول الدكتور يوسف شوقي المؤلف الموسيقي الكبير: «وانفصلت فيروز عن زوجها عاصي.. واتجهت في الفن اتجاهات رأت فيها هي شيئاً جديداً.. ويرى فيها أهل الفن مأساة لا حدود لها.. فيروز.. القيثارة الذهبية هجرها اللحن العربي الأصيل مؤخراً.. وشاع في غنائها من لهجات الموسيقى الغربية.. ولا أقول الغربية ما لا ينتمي إلى فيروز التي عشقت الأذن إطرابها.

ولقد كانت لفيروز مع عاصي ومنصور رحباني جولات في مجال الأغنية الموزعة صوتياً وآلياً ولكنها بقيت أغنية عربية في صياغتها اللحنية ومعالجتها الهارمونية.

- متى تعود فيروز إلى قديمها ومن فات قديمه تاه؟

وليست هذه الدعوة سوى همسة حانية في أذن القيثارة الذهبية، فهي صوت قادر على الأداء الموسيقي في شقيه: العربي المطرب والغربي المدقق، واجتماع القدرة على هذين الأسلوبين من أساليب الغناء أمر يندر أن يتكرر، ففي الوقت الذي تغني فيه فيروز في إجادة مطلقة ألحان التراث اللبنانية أو المصرية، فيطرب لها الوجدان العربي الخالص، تغني فيروز أيضاً وفي إجادة مطلقة سيمفونية موزار رقم ٤٠ في أغنياتها (يا أنا) فيهتز الوجدان، وينشط العقل.

وها هي فيروز تبدد ذخيرة عمر، وتهجر جانباً من غنائها وتنحاز إلى الجانب الآخر. فالغناء للناس، ولإرضاء أذواقهم، ولإشباع وجدانهم.

ورأيي المتواضع أن زياد يطلق موهبته على سجيتها دون أن يتقيد بمدرسة ما، فعلى حسب المزاج يأتي اللحن شرقياً خالصاً أو غربياً بالغ الحداثة، ويمكن النظر إلى معظم أغانيه على أنها ارتجال في لحظة انفعال يميل في التعبير حيناً إلى الأنغام الشرقية فينهل من نبع فيلمون



الصافي الغني بالكنوز مثل (عودك رنان) و (سلم لي عليه)، وإلى الموسيقى الغربية باتجاهاتها الحديثة أحياناً.. مثل (معرفتي فيك) و (خليك بالبيت) و (اشتقت لك) وغيرها... وقد ظل في سنوات السبعينيات على ولائه للمدرسة الرحبانية فأبدع في البداية (سألوني الناس) ثم تطوّر فوضع (عاهدير البوسطة) وبدأت تتضح معالم شخصيته الفنية واستقلاليته، وبدأ جلياً ولعه بموسقى الجاز (التي يراها البعض كالموسيقار الكبير محمد القصبجي عديمة التعبير).

ومما قاله زياد في شأن دفاعه عن التجديد من ناحية وسعيه إلى الحفاظ على هوية الأغنية الشرقية من ناحية أخرى في مقابلة أجراها معه الأستاذ نزار مروة :  
نزار مروة : حسناً ، هذا الوعي الذي دفعك إليه والدك، و وعيته مؤخراً، ما أنتج ؟ وكيف تجلّى في أعمالك الموسيقية ؟

زياد رحباني: أنتج اقتناعاً تاماً بالنسبة لي بأن أية موسيقى عالمية لم يعد بمقدوري التعاطي معها تأليفاً وعزفاً وأداءً إلا من خلال مناخ الموسيقى الشرقية. وتجلّى هذا أولاً في طريقة عزفي على البيانو للموسيقى الغربية، حيث تمر نغمات شرقية..  
نزار مروة: هذا الوعي الجديد بالانتماء أكثر للموسيقى الشرقية، ماذا أنتج من أعمال موسيقية محددة، من حيث الأسلوب والتفكير الموسيقي؟

زياد رحباني: في هذا الجو والمناخ، أنتجت معظم أعمالي الموسيقية<sup>(٣٤)</sup>، وقد بدا جلياً تأثير زياد بالشيخ زكريا أحمد في لحنه أغنية (الوداع) لفيروز، وهو تأثير لا يخفى على أحد ممن يعرف

---

( 34 ) نزار مروة ، في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح، إعداد وتنسيق وتقديم محمد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨)، ص ٣١٠.



أساليب التلحين. وجاء لحن زياد لفيروز (بعت لك يا حبيب الروح) من ألبوم (وحدن) الصادر سنة ١٩٧٩ مزيجاً رائعاً من الطقطوقة والدور والمونولوج؛ لذا فقد كانت الكلمات شديدة القرب والاقتراب من اللهجة الدارجة المصرية، وفي (حببتك تانسيت النوم) كان واضحاً تأثر زياد بالحنان فليمون وهبي، وهي من كلمات الشاعر جوزيف حرب. ويرى الأستاذ رياض جركس أن (أنا عندي حنين) تفوق لحنها الذي أبدعه زياد علي كلماتها التي نظمها الأخوان رحباني، وعلى النقيض تفوقت كلمات (وحدن) لطلال حيدر على لحنها الذي صاغه زياد.

وعن موسيقى زياد تقول الأستاذة يارا الغضبان الباحثة في أنثروبولوجيا الموسيقى: «إنها في الواقع موسيقى متسقة في الصوت والبنية والشكل... أغانيه ومقدماته الموسيقية متوازنة من حيث الإيقاع والعزف الآلاتي، وبنيتها ليست غريبة نافرة، ونادراً ما تكون هناك ديناميات متطرفة، وانتقالات مفاجئة ونغمات ختامية مترددة.

والمستمع نادراً ما يشعر بفقدان الاستقرار، أو بأن حساسياته تتعرض للانتهاك، على العكس موسيقى زياد تلهم نوعاً من السكينة والمتعة، بل إن المقاطع الارتجالية التي يؤديها على البيانو تبقى هي نفسها متسقة جداً، وفيها انتقالات سلسلة من مقطع (أو تقسيم) إلى آخر كما أنه يستخدم وب (معلمية) تقنيات (الباروك) الغربية المتمثلة في الأوستيناتو، والكاونتر بوينت (الطباق الموسيقي أو المزج اللحني)، والكانون (الإتباع)، والفوغ (السمع، مثلاً، خاتمة مقدمة ألبوم "معرفتي فيك" لفيروز)»<sup>(35)</sup>

---

(35) يارا الغضبان.. ما بين النقدي والطوباوي: تأملات أنثروبولوجية في فن زياد - ترجمة: سماح إدريس.



ومن أروع ما قدم زياد لفيروز في موسيقى الجاز أغرودة (قديش كان فيه ناس) من استعراض (قصيدة حب) سنة ١٩٧٣ وقفلتها المتميزة حين تقول: (وأنا بأيام الصحو ما حدا نظرتي)، وتمد في الياء الأخيرة - لتصور بهذا المد ملل الانتظار - بصوتها الدائري الذي يلتقي أوله بآخره على نحو متفرد.

ومن الأغنيات الخالدة لفيروز والتي أعدها زياد من موسيقى الجاز (بيذكر بالخریف) على اللحن الشهير الذي صاغه الموسيقار الفرنسي المجرى الأصل جوزيف كوزما (١٩٠٥ - ١٩٦٩) في الأربعينيات والذي غنت عليه بالإنجليزية والفرنسية إديت بياف للشاعر الفرنسي جاك بريفير تحت عنوان *Les feuilles mortes* ثم غناها بالفرنسية أيضًا إيف مونتان ثم غنت دوريس داي على نفس اللحن ولكن بالإنجليزية سنة ١٩٥٦ تحت عنوان *Autumn Leaves* للشاعر جوني ميركير، ثم تبعها في ذلك المغني الأمريكي الكبير نات كنج كول، وقد جاء إعداد زياد للحن وأداء فيروز له إضافة عظيمة لمن سبقهما في هذا المضمار...

ثم نصل إلى أغنية (مش كاين هيك تكون) غناء فيروز من كلمات وألحان زياد رحباني، ويبدو أنها غير راضية عنها بدليل عدم غنائها إياها في أي حفل، وهي - بحق - ضعيفة كلامًا ولحنًا، وتهبط كثيرًا عن مستوى الفن الفيروزي الذي اعتاده الجمهور، ويمكن اعتبارها إحدى هفوات فيروز الفنية النادرة جدًا، وقد أعرض عنها عشاق فنّها الأصيل، بينما تقبلها من يمكن تسميتهم بـ (دراويش فيروز) المهووسين بها لدرجة قبول بل وعشق كل ما تقدمه حتى فانتازيات زياد الغربية كلامًا ولحنًا، والتي لا تليق بفيروز بعد نصف قرن من الإنجازات الفنية الكبرى.

فكما كان لأم كلثوم دراويش يقولون: إذا غنت أم كلثوم (ريان يا فجّل)، فسنترب لها، كذلك دراويش فيروز تلقّفوا ألحان زياد الغربية في إعجاب منقطع النظير.

(ب)

«إيه في أمل»

#### الألبوم الجديد لفيروز وزياد

تطل فيروز على جمهورها في لبنان في حفلين ببيروت بعد غياب طويل، فيما يصدر لها ألبوم جديد (إيه في أمل) بعد توقفها عن إصدار ألبومات منذ سنة ٢٠٠١ حين صدرت أسطوانتها (ولا كيف)، والألحان نسج ينشئها الرجال وتجودها النساء، كما قال إسحق الموصلي، ويتضمن الألبوم الجديد اثني عشر عملاً.

أربع أغنيات سمعها الجمهور في بيت الدين، ويسمعا اليوم في تسجيل استوديو وهي «قال قايل» و«قصة زغيري كثير» و«الله كبير» و«ما شاورت حالي» و«كبيرة المزحة هاي» ونعرفها في تسجيل (بيت الدين - ٢٠٠٠) وعن الأغنية الجديدة (إيه في أمل) كتب الأستاذ/ بشير صفير «وليس مجرد مصادفة أن تكون هذه الأغنية موسيقياً رعوية المزاج، حزينة ومتمايلة (إيقاع فالس) في آن واحد؛ لأن مهمتها الاقتراب قدر الإمكان من الطبيعة، فالحب أقرب مشاعر الإنسان إلى الطبيعة، فيه الفراشة ومعها الأسد.. فيه النسمة العليلة ومعها البركان الحارق..»

\*\*\*

أغنية (الله كبير) فيها اللون الذي اعتاده الجمهور في تعاون فيروز وزياد الذي استعمل الوترية بعد المذهب استعملاً شديداً العمق والتأثير، كما فهم مقامات صوت فيروز في هذه السن.

\*\*\*



«قصة زغيري» تتجلى فيها أستاذية زياد في استعمال البيانو ثم الدخول برفق وحذق في

المقامات العربية عند:

الأيام شو ضيعنا الأيام

الأحلام شو كبرنا الأحلام

يا سلام على حبك يا سلام

يا سلام على بكرة يا سلام

\*\*\*

ذكاء زياد الذي جعله يضع قصيدة (الأرض لكم) لجبران خليل جبران ضمن الألبوم،

وهي تدعو للسلام والمحبة والتآخي وتقديس الحرية..

قدسوا الحرية حتى لا يحكمكم طغاة الأرض

الأرض لنا وأنت أخي

لماذا إذن تخاصمني؟

أنا لا أسمع وأنت لا ترى

وبنا شوق ليدرك بعضنا الآخر

هذي يدي.. هات يدك

وقد أثبت زياد براعته الموسيقية الفائقة في تلحين اللغة الفصحى بهذا النص الشعري -

الشري.

\*\*\*



(ما شاورت حالي) ينهل فيها زياد من نبع فليمون، وقد وضعها كيلا تخلو الأسطوانة من أغنية شرقية اللحن.

وقد قدمت فيروز هذه الأغنية في بيت الدين مسبوقة بموال (ما بنسى كيف) الذي اختفى من الأسطوانة على نحو ما أدخل زياد أغنية (عودك رنان) الشرقية - الكردية الطابع في ألبوم (معرفتي فيك) سنة ١٩٨٧.

وعن إشكالية التأثير العربي بالموسيقى الغربية أتذكر ما كتبه الأستاذ الدكتور/ فيكتور سحاب: «والآراء مختلفة في شأن استخدام العناصر الغربية في موسيقانا العربية؛ فثمة من يؤيد بلا حدود، وثمة من يعارض بلا حدود، وثمة من يتوسط هؤلاء وأولئك».

نعتقد أن إلغاء الطابع القومي عن الموسيقى العربية لا يؤدي إلى غرض نشرها؛ لأن الموسيقى القومية في أي مكان استطاعت وحدها أن تصبح (عالمية) في انتشارها، وإذا كان احتفاظنا بموسيقانا وصونها من الالتحاق بموسيقى شعوب أخرى، أهم بكثير من السعي إلى إطراب المستمع الأوروبي وكسب رضاه العابر بموسيقى لا تختلف عن موسيقاه إلا في اسم مؤلفها على أفضل حال.

فإذا كان الفنان، صاحب خط بياني عربي حافل، فالبعض يرى أن التجارب حق من حقوقه، على ألا يساء فهمه، فهو لا يستخدم العناصر الغربية من موقع الانبهار وعقدة النقص، ولا يستعيرها لعجز أو جهل بموسيقاه القومية وفي نهاية الأمر يكمن خطر الاستعارة، عند الكثير من معارضيها، في احتمال تهافت السمة القومية للنتاج الفني، وما دامت هذه السمة مصونة، في مزاجها العام، فلا ضرر من الاستعارة.



والانطلاق من أرض التراث القومي هو الحالة الوحيدة التي تنطوي على احتمالات فن قابل للخلود ومغالبة الزمن. فليس في فنون الشعوب قاطبة أثر وحيد تأسس على تراث مستعار، فخلد في الزمان. والاستفادة من تراث الآخرين ليست ممكنة فقط، بل مستحبة أيضًا، ولعلها ضرورية حتى. لكن على المستفيد من تجارب الشعوب الأخرى أن يضرب أولاً جذوره عميقًا في تربة تراثه القومي، حتى لا تتحول تجربة الاستفادة إلى رحيل عن التربة القومية إلى تربة هجينة لا تثمر ثمرًا طيبًا.

وكأنني بزياد يردد لسان حاله ما قاله يومًا الموسيقار محمد عبد الوهاب:

«إن الفنان يجب أن ينظر إلى الخلف، وأن تكون بينه وبين القديم صلة، جبل مثل الجبل الذي يربط الجنين بأمه، وينقل له منها الغذاء وأسباب الحياة. ومثلما يخرج الجنين من الأم يخرج الفن الجديد من الفن القديم، ومثلما يعد الابن امتدادًا للأم، كذلك يعد الفن الجديد امتدادًا للفن القديم، امتدادًا شابًا متطورًا، لكنه مستقل عن أمه. له شخصيته وله كيانه، وفي الوقت نفسه له دم الأم وله ملاحها.

وكانت عندي بذرة التمرد على الموجود لا باعتداده شيئًا قبيحًا، بل لتطويره وتحسينه والإضافة إليه. كنت أحس أنني أريد إضافة أشياء وأنه يمكن أن نضيف أشياء خطيرة إلى الموسيقى والغناء إذا فتحنا نوافذنا على أوروبا.

وأيضًا ما قاله يومًا في مؤتمر فيروز/ زياد (١٩٧٣-٢٠٠٦) الذي نظمه برنامج أنيس المقدسي للآداب في الجامعة الأمريكية في بيروت - د. كنيث حبيب أستاذ الموسيقى في جامعة سانتا برابارا الذي افتتح الجلسة بمداخلة علمية صرفة، وباللغة الإنكليزية تخللتها شروحات، ونماذج غنائية من فيروز قدمها حبيب كأغنيات (بعثلك يا حبيب الروح) و(سألوني الناس)





و(سلملي عليه) وسواها، مفصلاً بنية موسيقى الرحابنة معتبراً أن النجاح الهائل لفيروز يعود إلى التأليف الموسيقي، راصداً في آن رحلة زياد التي يمكن فهمها من أمرين: التواصل مع الحيز اللغوي الموسيقي الذي أرساه سابقاً الأخوان الرحباني. زياد بحسب حبيب أظهر مهارة في تطوير هذا المجال اللغوي الموسيقي، مستفيداً من الميلوديا الشرقية العربية والغربية على السواء، وأيضاً التراث الشعبي اللبناني إلى مجموعة من التأثيرات الكوزموبوليتية، ثم تطويره هويته الخاصة معتمداً على الأوركسترا وصوت فيروز وإيقاعات الجاز، ما أدى إلى تطوير كبير في تعامله مع صوت فيروز.

وفي ذلك المؤتمر أيضاً قرأ أسعد قطان في (العلاقة بين الكلمة والموسيقى) وقال إن الإطار المعرفي لدراسة هذه العلاقة هو المدرسة الرحبانية بالمعنى الضيق، أي إنتاج عاصي ومنصور الرحباني. لدينا يقول قطان للمرة الأولى في لبنان، وربما في الشرق العربي، تفكير معمق في ماهية اللغة، ماهية النغمة الموسيقية، وماهية العلاقة بين الكلمة واللحن. هذه العلاقة يميزها الترابط، أي اقتراب الموسيقى من اللغة، واقتراب اللغة من الموسيقى قدر الإمكان (الحالة الوجدانية، الدراما، التصوير) بخلاف الرحبانيين الكبارين، يبدو أن أبرز ما يميز تجربة زياد فيروز من حيث العلاقة بين اللغة والموسيقى هو تحرر الأخيرة بحيث تصبح الكلمة مجرد معبر لبناء موسيقي متفوّت وشبه مستقل (حيثك، يارا، يا ليل) أو الترابط بين الكلمة واللحن (أنا صار لازم ودعكن، التحية للجنوب، الأرض لكم) ويستظن زياد ريادياً في بعض تجاربه مع فيروز، لا من حيث قدرته على شبك الإيقاعين الشعري والنغمي على نحو قل نظيره فحسب (خبرني عن أخبارو) بل أيضاً لجهة استخدام الأوزان وامتداد المسرحية التي تميز على وجه العموم، أعماله المسجلة في الاستديو.



وقد توقف أسعد قطان عند استعانة زياد بصوت فيروز لأداء (دندنة غير كلامية، لا وظيفة لها إلا خدمة الميلوديا) كمظهر من مظاهر عمله معها، لا يحوط بأبعاد تجربة زياد مع فيروز، ولكن يمثل جزءاً منها وقد نسي معظم الباحثين الذين ذكروا أغنيات (ضيعانوَ) من أسطوانة (كيفك انت) أو (يا ليلي ليلي) أو (وقمصح) أن زياد بدأ شيئاً من هذا في مسرحية (سهرية) في مقطع الآهات الرائع بين جوزيف صقر ومروان محفوظ بصوتين رائعين وأداءين متميزين أيضاً ولكن بنفسي شرقي صرف، خلافاً لما حصل في بقية المقطوعات حين كان ينتقل بين مقامات مختلفة مازجاً بينها وبين الأنغام والإيقاعات والآلات الغربية.

ولعل مشروع زياد الموسيقي مزج الموسيقى الشرقية والعربية بالجاز والفانك والموسيقى الكلاسيكية (وأدخل مادة في أخرى، ليؤلف نموذجاً مبتكراً)، كما تقول الناقدة الموسيقية هالة نهر، التي تذكرت أن زياد أطلق على مشروعه الفني في الثمانينيات مصطلح (الجاز الشرقي) ثم تبرأ منه محدثاً بلبله، مصرحاً بأنه غير علمي على أي حال. وتشير الأستاذة هالة إلى وعي زياد مسألة عدم الوقوع في فخ الإسقاط البوليفوني - الهارموني الغربي على أسطر الأنساق والأغاني والصيغ الموسيقية المقامية العربية. وتأكيداً على ذلك يقول زياد: من الأمور التي تعلمتها... إبراز الهوية الشرقية والوطنية للموسيقى، والتأكيد على هويتي الثقافية أينما وجدتُ في العالم، من خلال التركيز على المقامات الموسيقية الشرقية، والمحتوية منها على أرباع الصوت، وإبرازها بطريقة مركبة وغير تقليدية عبر الكتابة الهارمونية لهذه المقامات.

ونذكر في هذا الشأن ما كتبه يوماً الأستاذ الكبير طلال وهبة: هذا ولا بد من الربط بين الدرامية في أغاني زياد ونَهله من إرث الأخوين رحباني، فكما يقول هو في معرض الحديث عن إضافاته على ألحان الأخوين رحباني وموقف فيروز من ذلك (لفيروز حساسية عميقة وقدرة



خاصة على التفريق بين الجيد والسيء، وإن ارتباطها بجو الرحبانيين عميق جدًا ورغم اختلاف الزمن بيني وبينهما فإنني أعتبر نفسي امتدادًا لمدرستهما... هذا والعامل الذي حمل الأخوين رحباني ثم زياد الرحباني، علي البحث عن مناح جديدة في تأليف الأغنية هو تساؤلات بدأت مع انطلاقة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين في مصر وموضوع هذه التساؤلات وضع الأغنية العربية والعلاقة بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية وعلاقة الأغنية العربية المعاصرة بالتراث الشرقي وتأثير التغيرات الاجتماعية في ذلك، وكيفية الربط بين التراث والواقع المعاصر، وربط الأغنية العربية بالواقع المعيش، والتفاعل معه والتعبير عنه وعن كيفية التوصل إلى إجابات ميدانية عن هذه المسائل.

وما كتبت في هذا الصدد الأستاذة يارا الغضبان: «إن تعايش الابداع مع العنف والجمال مع القبح والموقف السياسي الأخلاقي المتسق مع العبية والفحش اللذين يسمان نوازع لبنان إلى تدمير ذاته أثناء الحرب وبعدها.. وبكلمات أخرى: إن تعايش الهول (الدنيء المنحط) و«الكافارسيس» يتمثل على أفضل وجه في العلاقة بين الموسيقى والمسرح، أو (تحديدًا) بين الصوت والكلمة في أعمال زياد وبوصفي باحثة في أنثروبولوجيا الموسيقى تفتنني المفارقة البادية بين مسرحيات زياد وأسلوبه الموسيقي الذي طالما وصف بأنه يدفع بالموسيقى العربية في اتجاهات جديدة انطلاقًا من قناعاته فسيناريوهات مسرحياته، وشخصياتها، واللغة المستخدمة فيها، والفكاهة، والجنس المضمّر فيها (والظاهر أحيانًا) الذي يقارب الإباحية؛ كل هذه الأمور تعكس تشظي المجتمع اللبناني وتناقضاته وانقساماته وأمراضه الجماعية وتعلق عليها جميعها ببلاغة عالية. أما موسيقى زياد فهي على نقیض ذلك: بل الحق أن ثمة نوعًا من البريكولاج في طريقة تزويج زياد عباراته وآلاته العربية إلى موسيقى البلوز والفانك



والبوسانوف والسول.<sup>(٣٦)</sup> لكن الحصيلة الإجمالية لهذا التزويج ليست محاكاة ساخرة (بارودي) ما بعد حداثة، ولا معارضة (باستيشا) ما بين التقليدين الموسيقيين، بل صوت بالغ الرهافة غالبًا ما يرقق فيه التوزيع الأوركستراي الغني التنافر الصوتي وفيه يستعصي إيجاد خط فاصل بين ما هو عربي أو تقليدي أو (طرب) من جهة وما هو غربي أو كلاسيكي أو بوب أو جاز من جهة ثانية.

إن مزجه بين الموسيقى الغربية والعربية يجب ألا يعتبر دعوة إلى التغريب لحل مشاكل العالم العربي ولا بحثًا عن بطل يأتي من الخارج لإنقاذ لبنان من نفسه، بل يجب أن يعتبر قبضًا على عناصر كانت قد فرضت علينا بالقوة وتلوّث بتاريخ طويل من المعاناة ومصادرة من ثم لمعانيتها ولاستخداماتها، من أجل خلق طريقة جديدة كليًا لرؤية الأشياء. وهذا ما أسمته المنظرة غاياتري سيفاك "كاتاشريسييس" *catachresis* أي استخدام الكلمة بطريقة مختلفة جذريًا عن معناها الأول من أجل تدمير هذا المعنى ولإعادة استخدامها هي نفسها بهدف تمكين الذات، فموسيقى زياد تبين الإمكانات الخلاقة التي تأتي نتيجة للنهل من تمايزاتنا فيما بيننا، من أجل ابتداع أشياء أعقد وأكمل وذات طبقات وظلال متعددة بدلًا من استخدام تلك التمايزات لرسم الحدود أو لمحاولة تخبئتها وراء صور مثالية عن الوطن أو الأمة».

وعن مشهدية (كبيرة المزحة) و(ما شاورت حالي) كتب الأستاذ مازن حيدر إن التعاطي الخاطيء مع مشهدية الأغنية يؤدي غالبًا إلى (تفويض) العناصر المحسوسة في النص مهمة

<sup>36</sup> Suzanne Kamel Abou Ghaida, Analyzing the Ziyad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse (Master of Arts Thesis) (Beirut:., Department of Social and Behavioral Sciences, Faculty of Arts and Sciences, The American University of Beirut, 2002), p. 37-39



تشكيل هوية الأغنية غير أن ما ميز نص أغاني فيروز الزبدي هو أن صياغة المشهد تأتي من خلال تفاعل عناصر جمّة قد يتقلص دورها إن وجدت منفردة، ولعل إسقاط الواقع على العمل الغنائي لا ينجز بانتقاء مشاهد جاهزة من نسيج الحياة، بل بإعادة تركيب المشهد لحظة بلحظة، مع الاحتفاظ بكامل مراحل تكوين المعنى. وهكذا يبدو أن المضمون عند زياد لا ينبع من رؤيا جاهزة وإنما ينمو شيئاً فشيئاً.

يتكرر مبدأ تشكيل هذا المشهد في أكثر من حال، ويكتسب قيمة درامية ومعاني مختلفة تنتظم بالعناصر التالية:

- ١- الصراحة في رسم الاختلاجات.
- ٢- الحفاظ على البناء التصاعدي للفكرة.
- ٣- امتزاج المفردات بالموسيقى، وهذه التراتبية في رسم المشهد، أو ما نسميه (مسودة الأفكار) تكررت في تجربة زياد بأساليب متعددة. فبناء الأحاسيس والاحتفاظ بمراحل تكوينها أخذاً حيناً شكل البوح الصريح بكل ما جال في خاطر المتكلم، وكانا حيناً آخر سعيّاً إلى تفسير خصائص اللغة المحكية الخصبة وإلى تسليط الضوء عليها وقد تجلّى هذا البحث، الذي لازم تجربة زياد المسرحية في نصوص الأغاني، نذكر علي سبيل المثال أغنية (كبيرة المرحّة هاي) (بيت الدين ٢٠٠٠) وتحديدًا مقطع (ما بعرف كيف بتحس وما بتعرف شو عم بتحس/ ما بعرف كيف بتحب وما بتعرف شو عم بتحب). ففي هاتين الجملتين طرح يتجاوز التحليل الداخلي لأنه يتطرق إلى اللغة والكلام المستخدم في حديث الناس بالذات.
- إن التردد في البوح بالشعور، أو الإفصاح عن شعور ونقيضه في آن واحد يحدان من صدقية المخاطب ومن حجم شغفه. فكيف له الإحساس بشيء لا يدرك ما هو أو كيف له أن



يشعر أصلاً إذا لم يكن يعلم ما يشعر به؟ هذا الطرح يدعو بوضوح إلى تعبير فعلي عما يجول في الداخل وإلى الإصغاء إليه، بعيداً عن التردد وتحريف الأفكار. يلي المقطعين السابقين جملة ذات وقع أقوى: «من بعد هالعمر، كبيرة المزحة هاي» ردّاً على التساؤل السابق الذي عصي على التفسير فما صدر عن لسان الحبيب من كلام حائر يلخص إذاً بمزحة كبيرة يصعب تصديقها. وعليه، فإن هذا الحوار أو التحليل الداخلي في الجملتين المذكورتين. (ما يعرف كيف بتحس..) هو ربما إعادة نظر في هذا الأسلوب من التعبير، وهو -كما قلنا- الكشف عن إحساس ونقضه بآخر في آنٍ واحد.

لعل هذه الطريقة في تحجيم الشعور، أو في كتمانها يعود إلى توجه تأصل في اللغة المحكية، ومن خلاله يتحفظ المتكلم عن المجاهرة بخصوصياته، مكتفياً بالتلميح إليها: فهو يحب ولا يحب، ويشعر بشيء ولا يدري ما هو وهذا النوع من الحياء في التعبير ارتدى مراراً في أعمال الأخوين رحباني وجهاً شاعرياً، إذ كان هذا التردد أو التأرجح في المقصود يفضي إلى معان جديدة نذكر منها علي سبيل المثال «تعا ولا تجي» فهذه الصورة هي إحدى أروع الصور الشعرية، حيث كانت البراعة عند الأخوين تكمن في صياغة المعنى من كلمة واحدة ومن نقيضها معاً، يليها القول: (وكذوب علي) التي أوضحت المقصود في الجملة الأولى، فأحكمت جمالية الصورة وقد تكررت هذه التجربة في أطر كلامية مختلفة عند الأخوين، وكانت فكرة بحثهما عن المعنى بين القول وبين نفيه قد تكرست أسلوباً رئيساً في بناء القصيدة المحكية نذكر (انساني ولا تنساني)، (غيبني ولا تغيبني)، (خذني ولا تأخذني) وغيرها.

إننا نسترجع الإرث الشعري الرحباني في حديثنا عن أعمال زياد، وأعماله لفيروز تحديداً، سعياً منا إلى رصد التحول والنضوج في تجربته الشعرية الحديثة. وإن ما أثير في (كبيرة



المزحة هاي) هو إعلان غير مباشر لا لسقوط فكرة «التردد» المتمثلة في التعبير بالكلمة وبنقيضها وإنما هو إقرار بسداجة ذلك الطرح متى كان الحديث هو عن إحساس داخلي محض كما «الشعور» و «الحب» تتوسع هذه الفكرة بشكلٍ لافت في أغنية (يا ضيعانو) ففي مطلع الأغنية يستوقفنا مقطع «حببت ما حببت ما شاورت حالي» وهو يطرح في قالب ساخر مسألة التردد في تشخيص الأحاسيس، داعيًا بذلك إلى خلخلة هذا الادعاء الشعري. فالمرأة هنا لا تفصح عن حبها أو عدم حبها لأحدهم بسبب من عدم اكتفائها بالجو الحالم بين الاثنين، بل لأنها -ببساطة- لم تتكبد عناء (مشاورة نفسها). هكذا تنبع جمالية النص من صميم هذه الروح الساخرة لتعود وتكتمل بعناصر أخرى عجت بها هذه الأغنية.

وعن أغنيات (قال قايل عن حبي) و (كل ما الحكي) و (كبيرة المزحة) فالسخرية والتهكم واضحان بقوة:

قال قايل أشياء بشعة عني  
أخبارك مش عم بتطمني  
إنت ما بيطلع منك إلا كل شي حلو  
أخبارك يعني كلها منيحة  
حمدا لله يوميا فيه فضيحة  
مش قادر تلغي الماضي كله  
والحاضر مش حاضر محله.



وفي الثانية:

كل ما الحكي يطول أكثر  
بتقول بتصير معقول تحكي الصحيح  
متفكر بدي إنشا ومسودة  
كل اللي بدي صدق الكلام.

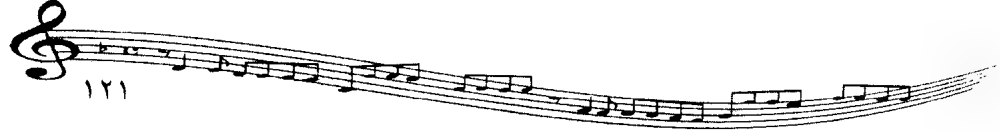
وفي الثالثة:

حبيبي ما عاد يلმسنني الحنين  
فيه ماضي منيح بس مضي  
صفى بالريح بالفضا  
وبيضل تذكّار عن مشهد صار  
فيه خبز فيه ملح فيه رضا  
يوميا ليل بعده فيه نهار  
شو بتخبر أصحاب وزوار  
عني إني محدودة وبغار  
حبيبي بيناتنا بنعرف شو صار

\*\*\*

ونذكر في هذا المضمار ما قالته يومًا الأستاذة الدكتورة/ حنان قصاب حسن عميد المعهد  
العالي للفنون المسرحية بدمشق سابقًا: ولقد كانت كلمات الأغاني التي ألفها الأخوان رحباني  
ترسم مع صوت فيروز شخصية المرأة العاشقة مختلفة عما كان سائدًا في أغاني مرحلة





الخمسينيات والستينيات التي تتحدث عن الحب واللوعة والفراق. جاءت أغاني فيروز لتعلن عن دخول شخصية جديدة إلى عالم الحب، هي شخصية الصبية المراهقة البريئة التي تتفتح على العواطف ولا تدري ما يحصل لها «دخيلك يا أمي مدري شو بني» و «يامي ما بعرف كيف حاكاني» و «بحبك ما بعرف، هن قالولي». كانت فيروز وقتها بالفعل صبية في مقتبل العمر، خجولة تعيش بدايات دخولها في الحيز العام كمغنية، وربما في الحيز الخاص كعاشقة (في تلك الفترة كانت علاقة الحب مع عاصي ثم الزواج) وقد تكون كلمات أغاني تلك الفترة مستوحاة من شخصية فيروز، وربما كان ذلك سبب تميز أدائها الذي لفت النظر إليها في فترة البدايات.

\*\*\*

لكن أي عشق تتحدث عنه تلك الأغاني؟ كانت الكلمات في أغاني فيروز ترفع الحب إلى حالة شعرية خالصة وشفافة لا مثيل لها في تاريخ الأغنية العربية، وكان اللحن والتوزيع بطابعها الغربي يجعلان من صوت فيروز حالة أدائية فريدة تختلف عما هو سائد. وساهم هذا كله في رسم صورة أدائها كصوت أثري شفاف، وفي تصوير صاحبته نموذجًا استثنائيًا للمغنية. وقد ساهمت الصحافة بدورها في تكريس هذه الصورة حين أطلقت على فيروز تسميات مثل (سفيرة لبنان إلى النجوم) و (صاحبة الصوت الملائكي) هذه التسميات على جملها جردت فيروز من كثافتها كإنسان حقيقي وهذه الأغاني حملتها إلى الأعالي، لكنها حرمتها بشكل أو بآخر من صورتها كامرأة من كوكب الأرض، ثم إن فيروز نفسها (وهم ساعدوها على ذلك) ساهمت في بناء هذه الصورة وتطويرها حين نسجت حول نفسها شرنقة (الديفا) الغامضة التي لا يصل إليها أي كان ولا يعرف عن حياتها الخاصة إلا القلائل، لكن



من يعرف فيروز الحقيقية في تلك الفترة وحتى اليوم يعرف فيها المرأة صاحبة الشخصية القوية والنكتة اللاذعة والحضور الطاغي. وفي هذا ما يتوافق أكثر مع الصورة التي رسمها لها زياد لاحقاً.

كانت غالبية أغاني الرحبانيين لفيزوز تتحدث عن حب لا جنس له، وعن حبيب مبهم الهوية هو (الخلو): (صار لو زمان الخلو ما بان صار لو زمان)، (عبر الخلو وحيًا)، (شويا خلو زعلان منا كيف)، (ما عاد رح يحكي الخلو معنا)، (دق الهواع الباب قلنا حباينا / قلنا الخلو اللي غاب جايي يعاتبنا). وقد ساهم ذلك في إبعاد فيروز صاحبة الكلام، عن أي بعد تأويلي يرتبط بحياتها الشخصية. فصارت في أغانيها تمثل حالة الحب في المطلق، وهو ما يسمح بقبول المتلقي (أيًا كان جنسه أو عمره أو طبقته) لهذا التطابق وبا احترام صورة العشق النقية. لا بل ساهم ذلك في رسم حالة للحب مطلقة وعامة.

مفاجئة هي الصورة التي قدمها زياد للمرأة في الأغاني التي أدتها فيروز. وبعيدة هي المسافة التي تفصل بين المرأة التي تقول: «راجعة أوقف عبابو خاشعة / استغفره عن غيبتني واطلب رضاه» وبين «بتمرق علاي امرق / ما بتمرق لا تمرق / مش فارقة معاي!!» لقد كسر زياد الغلالة الشفافة التي رسمها أهلها لصورة المرأة التي تمثلها فيروز، واستبدلها بصورة امرأة واقعية حقيقية راسخة في واقع المكان والزمان، وأقرب إلى صورة العصر.

هو تطور في منظور الأغنية وفي منظور علاقة الرجل بالمرأة وفي صورة المرأة. فالمرأة لم تعد تحب وتنتظر وتعشق، بل تناقش وتسخر وتشاغب وتطرح الأسئلة بقوة الحضور المتكلم: «كيفك إنت ملاً إنت!» كما أنها تملك ما يكفي من الجرأة لتحليل عواطفها وتبريرها



بأسباب لا تتعلق كثيرًا بالشغف وبالحب «معرفتني فيكُ إجت عا زعلُ / معرفتني فيكُ ما كانت طبيعية من بعد مللُ / حبك لآلي بلش مثل الشفقة كان بدي حنانُ / وما كنت سئلانة وعلقانة بها الحلقة محتاجة إنسانُ» الرجل أيضًا في أغاني زياد لم يعد العاشق الذي يأتي القمر لتحيته عند الباب، بل بات رجلًا (غليظًا): (بتذكر آخر مرة شو قلتني؟ / بدك ضلي بدك فيكي تفلي! / زعلت بوقتنا وما حللتنا / أنو إنت هيدا إنت). هذا التوازن الجديد أعطى العلاقة شيئًا أقرب إلى منطق العصر، وأقرب إلى الواقع مع كثير من الطرافة التي تنبع من إدخال المشاكسات اليومية في كلام الأغنية «تحكي فوقني بحكي فوقك، شو رح نستفيد؟ / صدقني يومًا عن يوم حكيك عم بيزيد / بتقللي بتضلي تعيدي وإننت أل عم تعيد / ومأكد دايما من كل شي وما في شي أكيد / مبشرني بأسعد مستقبل، أيه مننلو السعيد؟! هاو عشر عصافير عالشجرة وما في شي بالأيدي!» أو عندما تنقلنا الكلمات إلى جو حقيقي نكاد نشعر بأننا نراه بأعيننا، كما في: (حاجي تنفخ دخني بوجي ولو بتدخن لايت).

هذا الحس التهكمي والنقدي يصل بزياد إلى تحقيق ما لم يحصل في الأغنية العربية حتى اليوم، وهو التناص والمحاكاة التهكمية للأغاني التي تشكل المخزون الرومنسي لجيل كامل. حتى العالم الذي يرسمه زياد في أغانيه يبدو عالمًا واقعيًا متعبًا تثقله مشاكل الحياة والسفر من أجل العمل، ويهيم عليه ضيق البيوت التي لم تعد (أوضة منسية في الليل) وبيتًا (ممحي على حدود العتم والريح) ولا (بيتًا جاورته الأنهر)، وإنما شقة ضيقة ومعتمة: (كان أوسع هالصالون / كان أشرح هالبلكون) في بناء من طوابق وبابه حديد: (ياريت بيتك كان منو بعيد / والباب تحت البيت مش حديد / بلحظة بلاقيك / بطلع تاحاكيك / حبيبي / تا إقدر نام). لقد خلق الأخوان رحباني عالمًا أوصلنا الجمال والنقاء فيه إلى درجة الابتعاد عن



الواقع، وأوصلا الأنا البيوغرافية لفيروز إلى حالة الغياب الكامل لتعيش في الأغنية شخصية متخيلة، ولتعيش في وعي الناس كحضور علوي غير مرئي، أما زياد فقد فصل بين شخصية المرأة المتخيلة التي تتحدث عنها الأغاني، وبين شخصية فيروز المغنية، حين خفف من عالم الإيهام وكسر أدواته، ليعلن الأغنية مسارًا عمليًا بكلماته وبحالة تسجيلها.

أما فيروز فقد استطاع زياد أن يفصل بين وظائفها المختلفة حين أعلن عنها كفيروز زوجة عاصي في (سألوني الناس)، وكمغنية في (أنا صار لازم ودعكن)، وكمؤدية لا علاقة لها بسياق الكلام في (رفيقي صبحي الجيز)، وكامرأة في كل الأغاني التي تتحدث عن العلاقة بين اثنين لا بل قد ذهب بالأغنية إلى حد التجريد الخالص حين حذف كلماتها وأعطاهم عنوانًا ملتبسًا في (... وقمح)، فأوصل فيروز بذلك إلى الحالة الخاصة، وحولها إلى ما أفضل ما فيها: حولها إلى صوت.

وعن لقاء فيروز فنيًا مع زياد تقول الناقدة خالدة سعيد: (في البداية عجبت كيف تجاوزت فيروز مع اتجاه زياد، ثم بدأت أتنبه كيف أدخلت إلى ثورته وإلى ما يبغيه من تعرية الحياة... شعرية الحلم...) واعتبرت أن بين خط الأب والابن كانت فيروز هي التي جمعت بين الضفتين.

وعن تدريب صوت فيروز على الحديد من ألحانه يقول الأستاذ زياد: همّي هو إيصال الكلمات عبر الموسيقى وعبر صوت بشري لا يضيف إلا من إحساسه وفي استطاعته أن يكون باردًا بخلاف ما يتطلبه المغني الشرقي عمومًا من انفعال في الأداء، يصل أحيانًا إلى حد الصراخ.

\*\*\*



وعن مقطوعة (ديار بكر) المستوحاة كما يتضح من اسمها من موسيقى الأكراد، فأود أن أشير إلى أنه - فيما ترجمه الدكتور إسماعيل حصّاف - تحتل الموسيقى الشعبية الكردية مكانة مرموقة بين الثقافات العامة لشعوب الشرق، أنها تتمتع بشعبية واسعة وبشهرة كبيرة سواء أكان بين الأكراد أو بين الشعوب المجاورة. فمنذ نهاية القرن الماضي والموسيقى الفلكلورية الكردية تثير اهتمام كثير من الفلكلوريين والموسيقين والكتاب والرحالة من القوميات المختلفة وخاصة من الأرمن حيث أصبحت بالنسبة لهم مادة للبحث والتشغيل الموسيقي. وما كتبته الأستاذة الموسيقية الكردية نورة جواري:

تعتبر الموسيقى الكردية من أكثر الموسيقىات الشرقية إثارة للانتباه لخصوصيتها وارتباطها بطبيعتها الخلّابة وحزنها الطاعني. هنالك ثلاثة أنواع من المؤدين في الموسيقى الكردية: المنشدون، رواة القصة، والشعراء. وقامت الموسيقى الكردية الكلاسيكية على نوع معين يتعلق بالملاحم الكردية يؤدي بين الحشود خلال فترة المساء بالإضافة إلى العديد من الأغاني والملحيمات التي تعكس الطبيعة الكردية الجميلة كـ (اللاوكس) الشعبي وهو عبارة عن أغنية أو ملحمة شعبية بطولية، تعيد سرد حكايات الأبطال الأكراد، والـ (هيرانس)، أو أغنية الحب الشهيرة التي تتحدث عن كآبة الفراق أو الحب المستحيل وهناك موسيقى دينية (اللاوجي) وأغاني الخريف (بايزوكس) والأغاني الإيروتيكية التي تتحدث عن الحب والجنس وتفاصيل حياة الإنسان الكردي البسيط، أما بالنسبة للآلات الموسيقية فهي البزق (شكل آخر من العود) والمزمار والناي في شمال وغرب كردستان، بينما ينتشر الناي الطويل والطبل في الجنوب والشرق.



تاريخيًا، تعتبر الموسيقى الكردية فنًا قديمًا ومتجذرًا يعود لفترة الـ (هريان) أي أسلاف الأكراد الحاليين وهم من كانوا يعيشون في أراضي كردستان المعاصرة، حيث أسسوا عدة ممالك.

فإن الجزء الأساسي لكل ما كُتب عن الموسيقى الكردية لا يمس سوى أغاني الرقص. إن سبب هذه الظاهرة هو قلة الاطلاع على بيئة الشعب الموسيقية وخاصة لأن أغاني الرقص تتميز بالإيقاع الخفيف وسهولة على السمع، هذا إذا ما قورنت بأغاني الفنون الأخرى حيث إن تسجيل هذه النماذج تطلب تحضيرًا خاصًا في مجال الموسيقى واللغة الكرديتين.

إن الأغاني المسجلة حتى الآن لا تخرج بشكل خاص عن إطار أغاني الرقصات وفي الوقت ذاته فهي تعرض الأغنية الفلاحية ومن الممتع أنه حتى وقت قريب كان ينظر إلى الموسيقى الكردية كموسيقى فلاحية بسبب سيادة الأغنية الفلاحية على المجالات الأخرى من التراث الغنائي الشعبي. إن الشعب الكردي الذي ارتبط فيما بعد وبشكل وثيق مع نمط الحياة الزراعية أبدع موسيقى فلاحية غنية تعبر بشكل أدق عن روحه القومية وعن الإمكانات الإبداعية وخصائص الفن الغنائي القومي.

من الممتع أن الألحان الغنائية الكردية بشكل عام منهجية ذات مضمون محدد، حيث تؤخذ القصص من الأساطير الشعبية ومن الماضي التاريخي للشعب والتي يعتبر تسجيلها ضرورة ملحة أيضًا، أما يخص ألحان الرقص - فهي تكون على شكل ألحان مستقلة أو نغمات لأغاني الرقص المشهورة، من الطبيعي أن هذا القسم من الموسيقى الصامتة يشارك مع فن أغاني الرقص بصفات كثيرة، سوى الفرق الوحيد وذلك بفضل قدرة الآلات من ناحية الصوت والتطور الإيقاعي، وتشكل ألحان الطقوس وخاصة ألحان العرائس والصيد... إلخ



جزءاً مهماً من الموسيقى الصامتة، فالألحان الصامتة وباستخدام الأدوات الموسيقية المختلفة تشكل جزءاً غنياً وقيماً من الموسيقى الكردية، ويستحق هذا النوع وبوضعه الحالي اهتماماً خاصاً. إن الموسيقى الكردية وأسوة بالفن الموسيقي للشعوب الأخرى تتسم بطابعها الخاص فلهذا الفن من الموسيقى نظام تلحيني محدد ومبادئ خاصة بتطور الألحان وشكل تكويني معين وفي الوقت الحاضر تشترك جميع أنواع الأغاني والفنون بصفات عامة.

وعن العلاقة الوثيقة بين الموسيقى العربية والكردية قال الموسيقار زكريا أحمد في حديث نشرته له مجلة الإذاعة اللبنانية في كانون الأول/ ديسمبر ١٩٥٠: (إن الألحان المصرية والتونسية واللبنانية والعراقية وغيرها من الألحان العربية، هي فروع لعائلة واحدة، لا جدل أن بينها بعض الفوارق، ولكن الفنان يقيظ بقدر سرعة أن يلمس هذه القربى الشديدة بين الألحان. ولهذه العائلة النغمية أنسباء وأقرباء في الأقطار الشرقية المجاورة هي الألحان الفارسية والتركية وألحان بعض البلدان البلقانية، غير أن هناك ضابطاً واحداً يجمعها كلها جميعاً هو الوحدة الموسيقية التي يتوقف عليها ضبط الألحان وموازينها.

وعن زياد والموسيقى الكردية قال الملحن والشاعر وعازف البزق السوري الأستاذ/ سعيد يوسف:

«الموسيقى الكردية جميلة وغنية جداً وفيها إيقاعات مختلفة وهي تتنوع في خصائصها بحسب المناطق التي يوجد الأكراد فيها (تركيا، سوريا، العراق...) فقد تجددت الأغنية في هذه المناطق ولكن بأداء مختلف، ولدى زياد فكرة جيدة عن هذه الموسيقى، وقد اطلع عليها فأحبها. موسيقى (ديار بكر) التي ألفها مثلاً، ذات نفحة كردية، لكن الإيقاع فيها مركب: إنها مزيج أو خليط.



الأستاذ زياد يستعمل البزق في التأليف بطريقة ذكية جدًا، (بمعلمية) كما يقولون. فلننظر إلى الأغاني الأخيرة التي اشتغلها للسيدة فيروز، إذ قلما يوجد لحن لها ليست فيه رنة بزق. زياد يدرك أن (هاي النقرة رح تعبي هالفراغ).

آلة البزق آلة نافرة، ذات حضور؛ ففي بعض الأغاني لو أخذ العود مكان البزق لما ظهر ولما «زبط» النغم. البزق آلة مطربة في حد ذاتها، تستطيع أن تعزف عليها في شارع، على سطح، في ساحة، أما العود فهو للسهرات والقصور كما قال عاصي، ولأصحاب المراكز العليا! لا أفضل العود على البزق، رغم أنه آلة مهمة في التخت الشرقي.

ومن المعلوم أن زياد وزّع موسيقى لأغانٍ كردية لفرقة زودو سنة ١٩٨٥، ووضع لحنه الكردي السمات «عودك رنان» لفيروز -من ألبوم «معرفتي فيك» سنة ١٩٨٧- مستخدمًا «البزق» رغم أن الأغنية وصف للنشوة الطربية التي يحدثها في النفس عازف «عود» يدعى علي.

وترى الناقدة الموسيقية الأستاذة هالة نهرا أن التأثير الكردي قد يكون مُنبعثًا أولاً من آلة البزق التي يُتقن زياد العزف عليها (إلى جانب البيانو)، والتي وجّهه إليها والده عاصي، ومن احتكاكه لاحقاً بالمناخ الموسيقي الكردي التقليدي في لبنان.

\*\*\*

وبالطبع تباينت ردود الأفعال بعد صدور الألبوم؛ فالبعض عدد أوجه العبقرية الجديدة للسيدة فيروز، والبعض الآخر هاجمها وقال إن (إيه في أمل) لا يشتمل على أي أمل، وفيروز لم تكن فيروز التي نعرفها، والطرب تحول إلى عادة دورية نقترفها من دون أدنى





احترام لجمهور تنامي وامتد على مدار أربعين عامًا، وأن الألبوم يمثل ورطة فيروز في استعجال العودة (جريدة الغد - الأردن)

وفيزوز - كما هو معروف - مقلّة في أعمالها الفنية لبعدها التام عن الاستعجال، وأذكر مما كتبه الأستاذ/ أكرم الريس:

تتأني فيروز في خياراتها الفنية، وتدرس الأعمال جيدًا قبل المضي في تنفيذها، على الرغم من أنها في ترقب دائم وأمل متواصل في كل جديد تحمله الأيام وهذا ما يجزم به زياد حين يقول: (إن فيروز اقتنعت بالعمل كليًا قبل القيام به؛ لأنها تخاف خوض أية تجربة قبل التأكد منها بشكل تام... فأغنية مثل (زعلي طول) (ما قدرت نسيت) لم يأخذ قرار غنائها من فيروز وقتًا طويلاً لأنها قريبة من جوّها القديم، بعكس أغنية (معرفتي فيك) التي اعتبرتها تجربة جديدة بالنسبة إليها ولكنها لم تلزم بها والسبب الوحيد في غنائها لها هو أنها أحببتها: أما لحن (خليك بالبيت) فقد سمعته للمرة الأولى سنة ١٩٨٠ وسجلته عام ١٩٨٣ ووصل للناس على كاسيت عام ١٩٨٧ هذا الوقت يبدي مدى حذرهما في اختيار الألحان التي يمكن أن ترضى بها ببعد أكيد عن أي تهور.

قرار التغيير عبرت عنه فيروز بالتزامها العبور إلى رحاب فنية جديدة مع شريكها الفني الشاب، كما أنها صرحت مرارًا في مقابلاتها القليلة أن قدر الفنان هو القلق الدائم والبحث الدائم وكلما تلاشى حلم أشرق مكانه حلم آخر.

\*\*\*

وما أشبه الليلة بالبارحة، وردود الفعل سنة ٢٠١٠ حول (إيه فيه أمل) لا تختلف كثيرًا عن أسطوانة (معرفتي فيك) لفيزوز وزياد سنة ١٩٨٧.



فعند صدور أسطوانة «معرفتي فيك»، تراوحت ردود الفعل بين القبول الشغوف والرفض الكامل، وتعرضت فيروز لحملة صحفية شعواء أذرتها ببداية نهايتها، وهذا ما دعا زياد إلى الرد الآتي:

«إن التهويل القائم حول أسطوانة فيروز الجديدة، بالقول إن فيروز قد تغيرت أو تحولت أكبر بكثير من الواقع (إذ إن أكثر) من نصف مواد (الأسطوانة) ليس ببعيد عن جو فيروز القديم والمؤكد أن أسهل طرق الهجوم هي استخدام المسلمات التي لا يسمح بالاقتراب منها ومن الطبيعي أن يحارب كل من يجرؤ على محاولة التغيير ولو قليلاً في سياق ما يمر وهذه الحرب لم تكن ولا مرة من الناس؛ لأنهم إما أن يحبوا العمل الفني وإما أن يكرهوه دون الدخول في جدلية محاربته (كما أن) اعتبار دخولها هذه التجربة (ورطة) أمر غير وارد؛ لأنها وحدها صاحبة القرار الذي تأثر بشكل فعلي بالجو الرحباني الذي عاشته. هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى فالتناقض الذي حصل حول العمل هو أمر جيد على ما أعتقد، لأنه يثبت وجود طرح جديد لم يكن من قبل أما المهم في اكتمال هذه التجربة فهو استمراريتها التي تجعله أقرب للناس.

\*\*\*

وعن زياد الفنان الشامل المتفرد كتبت يوماً الناقدة الموسيقية الاستاذة هالة نهر في جريدة السفير: (في عصر يقوم على التخصص والانصراف إلى حرفة واحدة أو اثنتين على أبعد تقدير فأن يكون واحداً فناناً شاملاً يعني أن يعود ونعود معه إلى زمن «فاغنر» أو «جاك بريل» ويستلزم ذلك مقدرة وعطية استثنائيتين وإتقاناً لمجموعة من هذه الفنون المتشابكة والمنفصلة في الوقت نفسه. زياد الرحباني خير مثال على هذا، إذ يجمع بين القدرة على التأليف



والتوزيع والعزف على البيانو وبين كتابة نصوص أغنياته بالإضافة إلى التأليف المسرحي، غير أن زياد الظاهرة متفرد في ما أقامه وأنجزه منذ بداية مساره الفني وحتى يومنا هذا، رغم تعرضه في الكتابة الصحافية التي لم تضاف إليه شيئاً. الكل يريد أن يتشبه بزياد، وإن لم يعترف بذلك (بدءاً مني وصولاً إلى آخر موسيقي في آخر بقعة لبنانية وعربية) الكل يرغب في أن يكون زياد آخر جديداً. ونحن نتفق معها...

\*\*\*

ولئن كان الأستاذ إلياس سحاب قد ارتأى منذ عام مضى «ومع أن إنتاج زياد الموسيقي ما زال متواصلاً في العقد الأول من القرن الجديد، فإن ملامح عبقريته الموسيقية بلغت ذروتها - في رأيي - بين عامي ١٩٧٠ و ٢٠٠٠ فهذه مرحلة بالغة الخصب والنضج والتجديد في إنتاجه الموسيقي وتستحق كل أسطوانة فيها دراسة خاصة يتأكد لنا في نهايتها أن زياداً كان نبتة برية متفردة في تطور الموسيقى العربية المعاصرة، برزت في عصر كانت فيها النهضة الموسيقية في القاهرة - كما في بيروت - قد توقفت عن التدفق. كما يمكن القول إن جرأة زياد في تجديد النصوص الموسيقية قد توافقت مع جرأة موازية في استخدام الآلات الموسيقية في توزيع اتسم، عند الضرورة وعند حاجة التعبير الموسيقي، بعمق لافت للسمع».

إلا أن الكثيرين بعد الاستماع إلى الألبوم الأخير ارتأوا أن زياداً لا يزال إبداعه الموسيقي بالغ الخصب والنضج والتجديد، وهذه الأعمال الغنائية والموسيقية التي حوتها أسطوانة (إيه في أمل) ستبقى على مر الأيام، ويطيب لنا أن أذكر زياداً بما قاله له والده الراحل الكبير عاصي رحباني: يوجد فرق نوتة واحدة، قبل أو بعد، صعوداً أو نزولاً بين الأغنية السخيفة والأغنية



البسيطة، الأغنية البسيطة هي الأغنية الشعبية، والشعبية هي أرقى صفات الموسيقى، لا النخبوية. يمكن الأغنية السخيفة أن تكون شعبية لفترة قد تطول، ولكن الوقت يصفّي البسيط من السخيف، فيبقى ما لا يموت (مقطع كاتالوغ أسطوانة إلى عاصي ١٩٩٥).

\*\*\*

ومعلوم أن صوت فيروز -من حيث مساحته الصوتية- يضم من التصنيفات الأوروبية للصوت النسائي فتي السوبرانو والمتسو سوبرانو، وهي تستخدمه في تسجيلات هذا الألبوم في منتهى الحنان والدفء الإنساني والدقة، والذوق السليم والتعبير الفني، ولاشك أنه فقد الكثير من مقاماته العالية، لكن هذه الأسطوانة أثبتت أن فقدان المقامات العالية لا يحتم العجز عن الغناء العظيم الذي يعتمد الطبقات العريضة وجمال الصوت والإحساس الفذ والانفعال العظيم مما يغني عن المواصفات الفيزيائية مع احتفاظ صوت فيروز برنينه الأصيل.

ولا أجد ما أختتم به هذه الدراسة ونحن على وشك الاحتفال باليوبيل الماسي لميلاد صاحبة الصوت الماسي سوى كلمات قالها يوماً الموسيقار عبد الوهاب عن السيدة أم كلثوم، وأجدها تنطبق تمامًا على السيدة فيروز:

«إنها بفنّها الجاد، وبالكلمة الرفيعة في أغانيها تلقن المجتمع درسًا في احترام المطربة، وإن فيها ملامح عصر في طريقة الغناء والسلوك والشخصية والخلق، وقدمت فنًا بلا ابتذال وسمت بأخلاق المهنة... يا مطربات يا مطربين، يا من تغنون، ادرسوا حياتها: كيف بدأت، كيف نشأت، وعلمت نفسها، وعرقت وتعبت، وفشلت ونجحت... فتلك دراسة عظيمة، لو أراد أي مطرب أن يتعلّمها ويتخذها مدرسة، لوجد في الدنيا كلّها مدرسة أعظم».



«صوت فيروز خامه رائعة وإحساس شفاف وقدرة مذهلة على الأداء.»

رياض السنباطي



## الفصل الخامس مع السنباطي والموجي

بعد انفصال فيروز في أواخر السبعينيات عن الأخوين رحباني<sup>(37)</sup> توجهت بحسّها الموسيقي ودرايتها الفنية إلى الملحن الكبير رياض السنباطي الذي عرفته عن طريق ألقانه لـ «أم كلثوم» وتاريخه الموسيقي العريض.

وواصلت اتصالها بالسنباطي الذي وافق على التلحين لها بعد أن وضع لها عدة شروط، وهي أن تدفع له خمسة آلاف جنيه عن اللحن الواحد. والشرط الأهم هو أن تغني فيروز بالطريقة التي يراها.

عندما تم الاتفاق سارعت فيروز بإرسال قصيدتين من تأليف الشاعر اللبناني جوزيف حرب، وانشغلت الصحافة الفنية بذلك اللقاء وأفسحت صفحاتها للتحقيقات والتنبؤات. وقال السنباطي إنه معجب بصوت فيروز كمستمع، وقد أرسل لها بالفعل لحناً لقصيدة الشاعر تقول كلماتها:

بيني وبينك خمرة وأغانسي

فاسكب فعمري في يدك ثواني

وما همني انطفأت نجوم بعدنا

وتوقفت أرض عن الدوران

---

(37) هذا الانفصال الذي وصفته مغنية فرنسا الأولى (ميراي ماتيو) - في حديث صحفي - بأنه من الانهيارات التي عصفت ببلبان.



وفي يناير ١٩٨٠ كان السنباطي يقوم بزيارة لدولة الكويت، وقرر أن يعود إلى القاهرة عن طريق بيروت ليتسنى له رؤية فيروز والاطلاع على صدى اللحن الأول. وبعد أول لقاء بينهما في فندق (بريستول) وبعد أن زالت الحواجز الرسمية أمسك السنباطي بعوده وغنت فيروز ليقول عنها السنباطي: «إنها خامسة رائعة وإحساس شفاف وقدرة مذهلة على الأداء»<sup>(٣٨)</sup>.

وكانت فيروز تأتي لزيارة السنباطي مرتين في اليوم وبمعدل ثلاث ساعات للزيارة الواحدة؛ لكي تحفظ اللحن الذي يستغرق أدائه ثلث ساعة عند التسجيل، في حين يمكن أن تصل مدته إلى ساعة واحدة فيما إذا غنته في حفلة عامة. وبهذا تكون فيروز - كما قال السنباطي - قد دخلت عالم الأغنية الطويلة لأول مرة!<sup>(٣٩)</sup> ثم قال السنباطي لفيروز: يجب أن تقدم هذه الألحان بحفل كبير وألا يكون الحدث غير مكتمل القدر والقيمة.

عن فيروز: «لقد أظهرت الطبقات التي كانت مخنوقة في صوتها، إنها لم تعد سمع الجماهير، ستدهش عند سماعها. وقال أيضًا إنه سعيد لأن فيروز ارتدت تغني بالطريقة التي أرادها وستكون مختلفة تمامًا. قبل أن يغادر السنباطي بيروت اتفق مع فيروز على تسجيل هذه القصيدة، وقصيدة أخرى لجوزيف حرب هي (أمشي إليك بالحب) كما اتفق معها أيضًا على تسجيل عدة أغنيات لسدده يش تحت إشرافه لكنها كانت آخر رحلاته إلى بيروت فقد منعت الأحداث والحرب

(38) الأستاذ/ أحمد شوقي الشايب - مجلة (هنا لندن) - العدد ٥٣٠ - ديسمبر ١٩٩٢، ص ١٦.

(39) الأستاذ رياض جركس - فيروز - المظفرية - ص ١١٥.





الأهلية من العوده، حيث توفي قبل أن يستمع إلى فيروز تشدو بألحانه. كما رحل أيضًا عاصي  
رحباني مع أحداث بلاده في صمت قبل أن يستمع إلى اللحن.

ومرت الأيام ثقيلة وطال الانتظار حتى قرأنا في الصحف أن أحمد السنباطي بن  
رياض السنباطي قد خير فيروز إما أن تقوم بغناء ألحان أبيه التي سبق أن اتفق عليها وإلا  
سيصرف فيها بما يترأى له. وقالت أخبار غير مؤكدة إن فيروز قد سجلت الأغنيات على  
أسطوانة في طريقها إلى الأسواق.

وإلى الآن لم تطلق فيروز سراح هاتين القصيدتين، والقصيدتين الآخرين اللتين  
لحنهما لها، وإحدهما من شعر سعيد عقل والأخرى للشاعر عبد الوهاب محمد بعنوان «آه لو  
تدرى بحالي»، في حين أن السنباطي قال إنه وصل إلى مقامات وطاقات كانت مخنوقة في  
صوتها فأظهرها في هذه الألحان، ومعروف أنه لا يجامل بل يقول ما يعنيه تمامًا. (١٠)

ترى أية إضافة كانت ستقدمها فيروز للغناء العربي إن هي أطلقت هذه القصائد  
الأربع وأي تعزيز لدورها في الحفاظ على قوميتنا الموسيقية؟ وأي لون جديد يضاف إلى  
ألوانها المتعددة بغناء قصائد السنباطي الذي وصفته يومًا كوكب الشرق أم كلثوم بأنه أعظم  
من لحن القصيدة، وشعر جوزيف حرب ليس غريبًا على حنجرة فيروز الذهبية، فقد غنت  
كثيرًا من شعره بالفصحى وبالمحكية اللبنانية.

---

(40) سألت جريدة الأهرام الأستاذ زياد رحباني في زيارته الأولى لمصر في مارس ٢٠١٠: نعتبر أن لقاء السنباطي  
بفيروز هو لقاء السحاب الشبيه بأم كلثوم وعبد الوهاب، متى ترى الأغنيات الأربع التي أهداها السنباطي  
لفيروز في بداية الثمانينيات النور؟

فأجاب: الأغاني سجلت ثلاث مرات لاعتراض فيروز على بعض الجمل الموسيقية وتم عمل المكساج وهناك نسخة  
ماستر موجودة مع فيروز والأخيرة صاحبة القرار في ظهورها للنور من عدمه وإن كنت أتمنى أن يستمع  
الجمهور العربي بها.



وتحضرني في منتصف الثمانينيات الأحاديث الصحفية المتعددة التي أدلى بها الموسيقار المصري الكبير المرحوم محمد الموجي قائلاً إنه أعد لحناً هو الأروع بين ألحانه، ويتمنى أن تستمع إليه صاحبة الصوت الملائكي فيروز لتشدو به، وفي إحدى المجلات عنوان عريض لحديث صحفي له يقول: أنا دي فيروز فهل تسمعي؟!  
لكنها للأسف لم تكلف نفسها أن تسمعه...

\*\*\*

والسؤال: هل أبت فيروز الغناء للسنباطي والموجي عملاً بسياسة الأخوين رحباني القائمة على الرفض القاطع لتمصير فيروز كما أعلننا صراحة؟!<sup>(١)</sup>

(١) يرى الأستاذ كمال النجمي أن السيدة فيروز ترددت في غناء ألحان السنباطي لأنها وجدتتها غير مناسبة لمقاييس صوتها وخصائصه، فالسنباطي لم يكن يبدع في التلحين إلا على مقاييس صوت أم كلثوم وخصائصه (الغناء المصري .. مطربون ومستمعون) ص ٤٠٧ - دار الهلال - طبعة سنة ١٩٩٣. وهذا الرأي محل نظر فقد أبدع السنباطي في ألحانه لغير أم كلثوم حسب مقاييس كل صوت وخصائصه وقدراته وإبراز مواطن تميزه، وما اشتهرت به ألحانه من استعراض جمال الصوت وانضباطه في الأداء وحسبك من ألحانه البديعة الناجحة لغير أم كلثوم علي سبيل المثال (ثلاث شهور ويومين اتنين) لشادية و (راحت ليالي) لصباح و (يا حبيب الروح) لليلى مراد و (حد قال لك) و (يا هاجر بحبك) لنجاة الصغيرة و (جواباتك) لنجاح سلام و (أفكرك) لهدى سلطان و (لعبه الأيام) و (حأقول لك حاجة) و (لا تودعني حبيبي) و (يا حبيبي لا تقل لي) لوردة الجزائرية .. إلخ ولا يزعم أحد أن السنباطي كان يستحضر روح أم كلثوم في هذه الألحان فقد جاء كل منها مفصلاً علي صوت المطربة التي قدمته فكيف نحكم علي ألحانه لفيروز بأنها كلثومية قبل أن نسمعا؟ أو ليس الأستاذ النجمي هو القائل في كتابه (سحر الغناء العربي) تخطى السنباطي معاصريه في تلحين القصائد بالاستعاضة عن الطرب الزخرفي بطرب أكثر تعبيراً، وأحاط الجملة الغنائية في القصيدة بإطار مبتكر من المقدمات واللوازم الموسيقية يزيد الجملة الغنائية بكلامها ولحنها معاً، وضوحاً في الأسماع، ورهافة في القلوب، ويعقد أصرة شديدة القوة بين الصوت واللحن وعزف الآلات الموسيقية وقد تزايدت قدرته من مرحلة إلى مرحلة وزودته تجاربه بما يمكن تسميته (سر الصنعة) وهو سر لم يستطع أحد من ملحنين عصرنا كله أن يشارك فيه السنباطي وقد استحق السنباطي بغزارة إنتاجه في هذا المجال العظيم أن يسمى (ملحن القصائد) فليس بين جميع معاصريه من استطاع أن يلحن مثل هذه القصائد كما أو كيفا .. وقد نطقت مقامات الموسيقى العربية بين يديه في هذه القصائد نطقاً جديداً رائعا لم يخطر على فكر ملحن عربي قط، منذ عهد إسحق الموصلي حتى هذا اليوم الذي نحن فيه!

## ملحق الصور

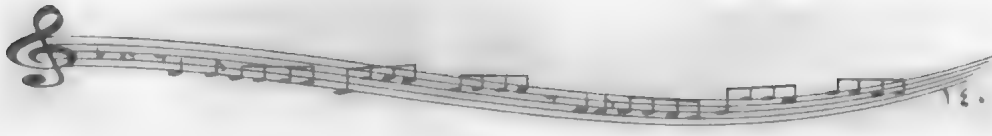
« حين تعرفنا علي فيروز، كانت بتنا  
خجولاً منطوية على نفسها، لكن كل  
ملاعها كانت تقول إنها سوف تكون  
شيئاً ما، شيئاً عظيماً، الإنسان  
الموهوب يظهر بموهبته فجأة، من  
النظرة الأولى، ومهما كان حجم  
خجله.»

منصور رحباني



«كان زواج فيروز وعاصي رحباني في  
السادس عشر من يناير سنة ١٩٥٥  
ولادة جديدة للغناء والموسيقى وعيداً  
للأوتار، انطلق من لبنان»

جورج حداد



«أعظم ثلاثي شهده الفن العربي،  
عاصي رحباني (الموسيقي المبدع)،  
فيروز (الخنجرة الملائكية)، ومنصور  
رحباني (باحث المعاني ومبدعها)،  
تألقوا في حياتنا، وهبونا فيضاً من  
السحر والجمال، وخففوا عنا غناء  
الواقع العربي المر الذي نعيش فيه»  
مجلة العربي الكويتية.

(سكن الليل) و (مربي) و (سهار)  
برهنت على أن عبد الوهاب كان  
شديد البصر والخبرة بالمزايا الفريدة  
لصوت فيروز ومواطن إبداع نبراته  
وإحساسه، فجاءت هذه الألحان  
الوهابية بصوت فيروز آية في التلحين  
وفي الصوت والأداء.  
كمال النجمي





١٤١

نجيب حنكش ، ملحن «أعطني  
الناي» بين قمتي الغناء أم كلثوم  
وفيروز .



الزوجان فيروز وعاصي رجباني يستقبلان سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة في بيروت



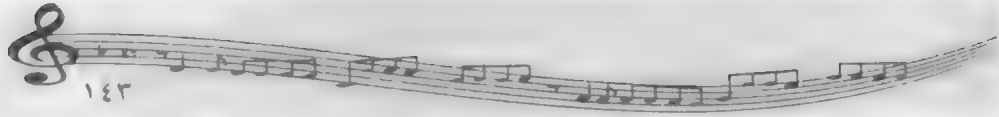
«فن فيروز بالنسبة للمصريين نعرفه  
ونقدره جيّدًا، ونعتبر فيروز هي زهرة  
الشرق التي تعيش بيننا»

فاروق حسني  
وزير الثقافة المصري

«انفصال فيروز عن الرحابنة من  
الانهيارات التي عصفت بلبنان»  
مغنية فرنسا الأولى

ميراي ماتيو





فيروز وداليدا.. زمان يا فن .



« الصوت الأخضر يغني للبنان  
الأخضر »

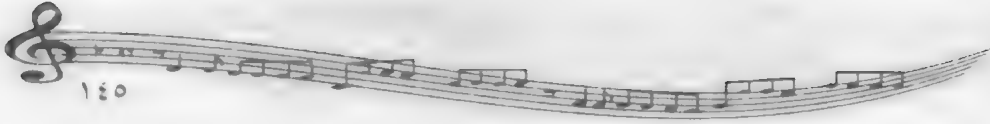


سعيد عقل أديب ومفكر وشاعر عظيم  
ولد في زحلة سنة ١٩١٢ وهو من أعلام  
لبنان في القرن العشرين، غنت فيروز  
عشرات من قصائده، وقد وصفها بأنها  
سفيرتنا إلى النجوم.



القيارة الذهبية في بيتها  
الأنيق الهادي



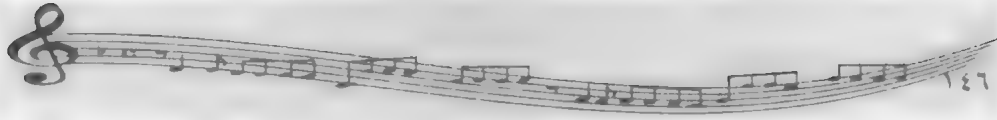


المطرب اللبناني الكبير نصري شمس  
الدين (١٩٢٧-١٩٨٣) «صوت مميز  
ورفيق وفي جدًا ألغى نفسه لخدمة  
المجموع.. داتها»

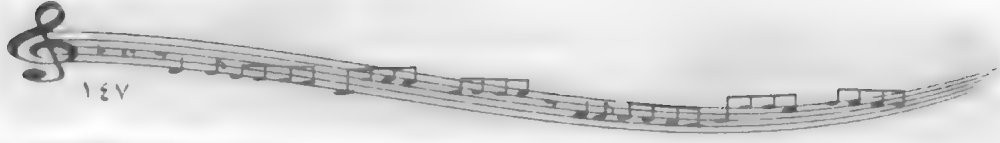
فيروز

«ارتبطت عادة ارتشاف قهوة الصباح  
عند الملايين بالاستماع إلى صوت  
فيروز العذب»



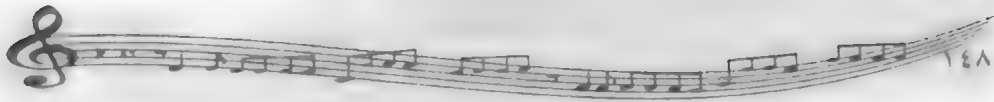


«من لم يسمع صوت الملائكة فليستمع إلى صوت فيروز»  
نزار قباني



(إنك تملكين سيدتي صوتًا أكبر من ذاكرتنا  
وحنينًا إلى لبنان الذي كان فردوسًا رضيعًا  
وبرهانًا حيًا عبر عشرات السنين على التكامل  
الضروري والمثري للثقافات والديار.. كنت  
تغنين أمام أعمدة بعلبك.. جعلت من نفسك  
ليس فقط سفيرة لبنان إلى النجوم ولكن أيضًا  
رمز مجموعات ترفض أن تموت، ولن

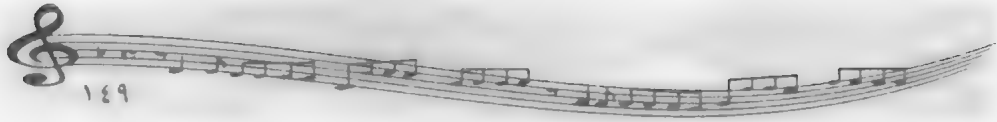
تموت.. لقد استمعت إليك سيدتي.. صوتك يملك نقاء البدايات الأولى.. البدايات التي لا  
تسمح بأي تنازل ولا بأي تواطؤ.. إنه يُشع بهذا التأثير الذي يعجز اللسان عن وصفه،  
والذي تنشره عطور لبنان وألوانه وإيقاعاته.. صوتك سيدتي هو استثنائي فعلاً؛ لأنه لا  
يمكن الاستماع إليك دون الإحساس بتأثير كبير، حتى ولو لم نفهم كلمة واحدة من لغتك)  
(وزير الثقافة الفرنسي «جاك لانج» وهو يُقلد فيروز وسام الفنون والآداب برتبة كوموندور  
باسم رئيس الجمهورية الفرنسية في باريس سنة ١٩٨٨م)



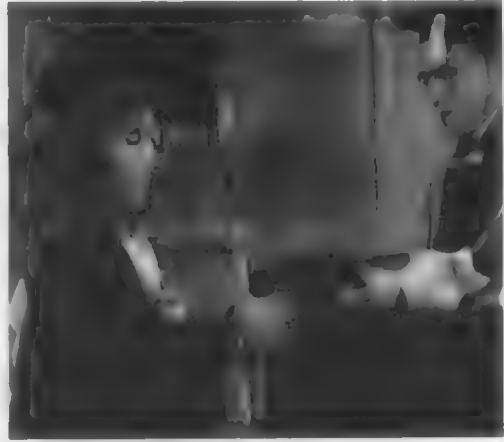
«مروري لا حدود له؛ لأن الشعب الأمريكي سيستمع إلى فيروز شخصيًا»

الرئيس الأمريكي «ريتشارد نيكسون»

بمناسبة زيارة فيروز للولايات المتحدة سنة ١٩٧١.



«فيروز تتسلم الدكتوراة الفخرية من  
الجامعة الأمريكية ببيروت سنة  
٢٠٠٣».



فيروز: العمود السابع  
لهياكل بعلبك .



## ملحق

### أوسمة وألقاب

هذه بعض الأوسمة والألقاب التي منحت لفيروز:

- وسام الاستحقاق اللبناني، منح لها في عهد الرئيس كميل شمعون (١٩٥٧).
- وسام الأرز من رتبة فارس (لبنان ١٩٦٢).
- وسام الشرف، منحها إياه الملك حسين (الأردن ١٩٦٣)، وهو أول وسام سبق أن منحه الملك حسين، ملك الأردن.
- وسام الاستحقاق السوري (سوريا ١٩٦٧).
- وسام الأرز من رتبة ضابط أكبر (لبنان ١٩٧٠).
- الملك حسين يقدم لها الميدالية الذهبية لجلالته (الأردن ١٩٧٥).
- وسام الفنون والآداب من رتبة كوموندور (وزارة الثقافة الفرنسية ١٩٨٨).
- وسام جوقة الشرف من رتبة فارس (الرئيس الفرنسي جاك شيراك ١٩٩٧).
- جائزة القدس (من قبل السلطة الوطنية الفلسطينية ١٩٩٧).
- جائزة العطاء المتميز من الدرجة الأولى (الأردن ١٩٩٨) آخر وسام منحه الملك حسين، ملك الأردن قبل رحيله.
- وسام الثقافة الرفيع (تونس ١٩٩٨).
- دكتوراه فخرية من الجامعة الأميركية في بيروت (لبنان ٢٠٠٣).





## ملحق النوتات الموسيقية

لأعمال غنائية قدمتها السيدة فيروز وورد ذكرها بالكتاب .

یا ریت منهن

## موسیقنا

غناء فالت  
 يا ريت يا ريت منيت منيت ايدي وسر هتك  
 نهين

يا ليت حبيبي وترتك ابدي رجعتي

منهن متبت يدي و سرفت

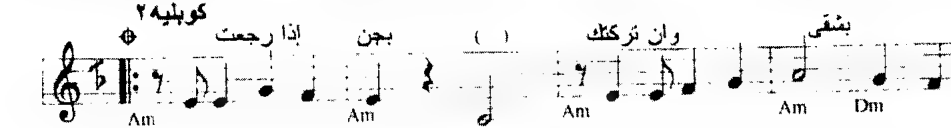
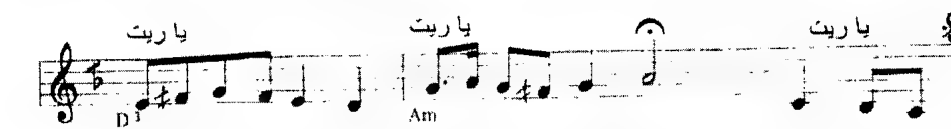
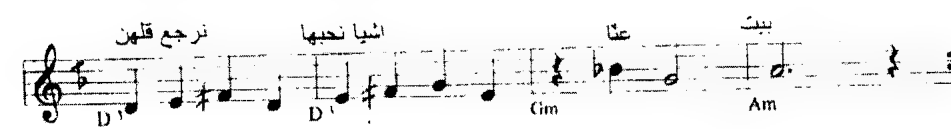
Am Am Dm Am

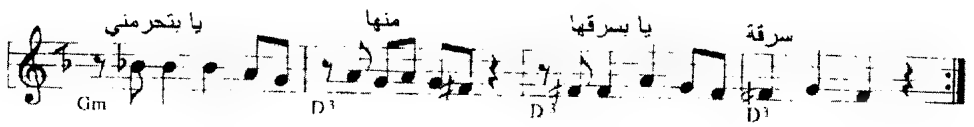
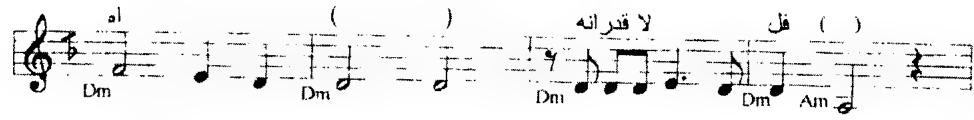
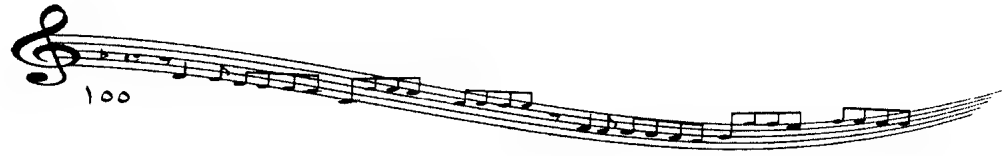
ايه ايه لاك اله رجعت

Am Dm Dm Dm

Handwritten musical notation on a staff, including the words "ایندی", "وتر کتک", "نشی", and "fine".

Am Dm Am n





یا عاقد الکاحیین

[illegible]



## أعطى الناس

*Solo* (أكرديون) *Ad Libi* (أكرديون) (الفرد)

(الفرد) (أكرديون) (الفرد)

*tempo* الفقه الموسيقي

فالقنا (أكرديون) (الفرد) أعطى

فبنفقا أن صد (أكرديون) (الفرد) أعطى (الفرد) (الفرد)

لعدن فتردد (أكرديون) (الفرد) أعطى (الفرد) (الفرد)

العد فتردد (أكرديون) (الفرد) أعطى (الفرد) (الفرد)

عمرت هل (أكرديون) (الفرد) أعطى (الفرد) (الفرد)

وشربت (أكرديون) (الفرد) أعطى (الفرد) (الفرد)

(الذهب) أعطى (أكرديون) (الفرد) أعطى (الفرد) (الفرد)

بمختلف الفقه الموسيقي تم الكوبه الثانيه ملنا نالوك



وَقَدْ رَأَيْتَنِي فِي الرُّبُوعِ  
بِمَاءِ كَنْ كُنْتُ مَطْوَرِ النَّاسِ  
وَأَنْتَ رَأَيْتَنِي فِي الرُّبُوعِ  
بِمَاءِ كَنْ كُنْتُ مَطْوَرِ النَّاسِ

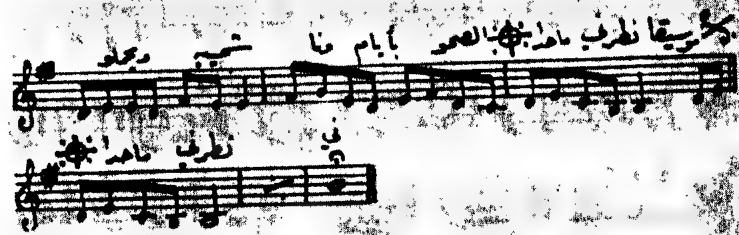


## قد يسر كان

ناس تظن ع الغنى فانا يا كان قد يسر  
العصر يا ايامنا شبيهه ببلدنا الذي وثق  
نكسر امسنا الطريق ماذا الطريق ماذا  
للبلد نحن ضعيف بوالكان شلوع منه شبيهه صاري  
فنيات عفتنا مع الطرقات والممر ع اللد عني ما نقول وسمعه  
نظرب ماذا وزعمه ماويت نظرب مشغول بالوهم  
الذي ونشتر ناس تظن ع الغنى فانا يا كان قد يسر



2







**قدّيش نّان**

*all 2/4* *موزونة*

ناس تنظر مفروق عال ناس في كان قدّيش

..... الصّو .. بأنيام .. وأنا .. شمسية .. ويحلو .. اللّيف .. تشي

نظري .. ماسدا .. (نظري .. ماسدا)

تقول .. مستحيه .. المنكان .. مشايح .. مشايح .. لي صار

مشغول بحالو هو يات عيب شيكو وغند .. الفطقات ع حلا .. حلا .. عيب .. وأنا

عال .. ناس في كان قدّيش (نظري .. حلا .. لأرض .. مواجب .. نظرت

... شمسية .. ويحلو .. اللّيف .. تشي .. ناس .. تنظر مفروق

نظري .. حلا .. (نظري .. حلا .. بأنيام .. وأنا

..... نظري .. حلا ..



## بعذوا الحبايب

موال على سلم بيت ري

ع جت على بيصو ( )

بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب

مذهب

بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب

و القلب دايب

بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب

كورس

بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب

فلا لي الهجر عذار ( )

و بين اسرار و هي تدار

و سبب دات اسرار كويليه

تركوه البيت صعبو تدار

تركوه البيت صعبو تدار

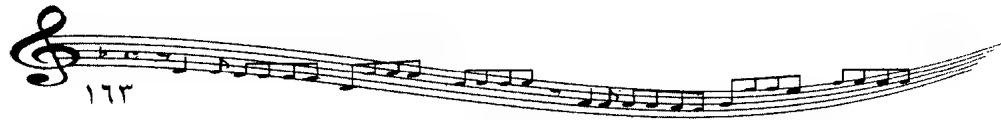
رشدوا رعدو

شوفي الشواق و رعدو

كورس

بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب

بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب بعذوا الحبايب



موسيقا



[illegible]





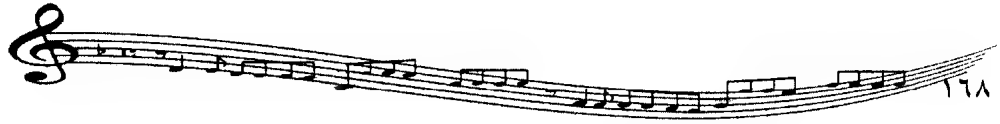
سابعاً: في الخامس

سألني الناس

قناه

الرب وانها الماتت كتب يا عيسى عند الناس سألني  
سوى ما يكون فزه دامت يا عيسى فني عاني بمن  
سألني ابن راجع فلان سألني عند الناس سألني كزيت  
بصوتي فني يتوكل الناس غربي بصوتي غففت  
الرب ( ) وكاف  
سوى ما يكون فزه دامت





ما بذني      هدايا حريز      واسورة      عينية

Gm      Gm      Bb      A

بذني      من      عشية      بالسم      نقد

D 1      D 1      Gm

1. رنة      2. رنة

A      A

صوتك يضحك      ملوة البيت      ويضوي      ايد

D 1      D 1      D 1

لسمي      ايد      لسمي      ايد      لسمي      ايد

D 1      Gm      D 1

يا      مي      يا حبيبي

A      Bb      A

يا حبيبي      نعي      قبل الليل      ويا عيني      تلمي      لا      تلمي

Am      G 1      G 1      C      Am





وأيام التي

يا

لؤلؤ ضيعي يا حلوة ضيعي DC

كوبليه قلولي عشتان واني مش

داري بحالي بين الصاحي والمفياض

لمعت خيالك فبالي 1. فبالي 2. فبالي

كان الصبح شلو مان اذان الصبح عالي

ونازل من صوبهم مرسل من عيني نزلوا دموعي

ضيعي ( ) Fine



## أنا عندي حنين

موسيقا

Am G<sup>3</sup> Am Am Dm

Am Am Am

1. Am 2. Am

مزهب أنا عندي حنين ما حرق لمين ( )

Am Am Dm G<sup>3</sup> Dm

ليلته ليخطفني من بين السهرانين ( )

G<sup>3</sup> G<sup>3</sup> Dm Dm

يوتيني ليعد ( )

D<sup>3</sup> D<sup>3</sup> D<sup>3</sup> D<sup>3</sup>

بأعرف لمين وما يعرف ( )

G<sup>3</sup> Am G<sup>3</sup> Am

كوبليه عنيت ( )

Am Am Am G<sup>3</sup>

عيني ( )

Dm Am Am

أنا راح فيكي ( )

1. قلبي ( ) 2. قلبي ( )

Am Am



يعدو هالـ حنين من خلف الحنين ( )  
G 3 G 3 G 3 Am

نالسمع يعرفني ( ) سامي المنسية ( )  
Gm Dm Dm C

أعرف لمين ما تعرف لمين  
Am Am Am Am



## أنا خوفي من عتم الليل

موسيقا

Dm Dm G<sup>3</sup> G<sup>3</sup>

Gm Dm Gm Gm

C<sup>3</sup> F F G<sup>3</sup> Am

مذهب أنا خوفي ( ) أنا خوفي من عتم الليل الليل

Am Dm Am G<sup>3</sup>

رسمي يا حبيبي ( ) يا حبيبي نسي

Am Dm Dm C

قبل الليل ويا عيني لا تلمي Fine

G<sup>3</sup> G<sup>3</sup> C Am

موسيقا

Dm Dm G<sup>3</sup> G<sup>3</sup>

Gm Dm Gm Gm

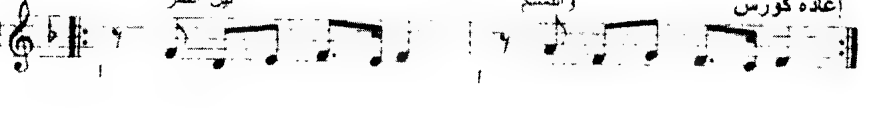
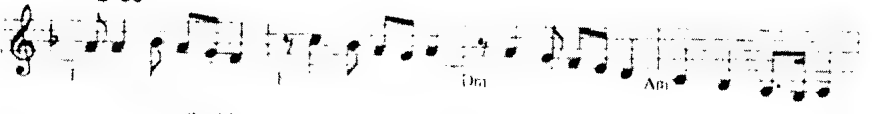
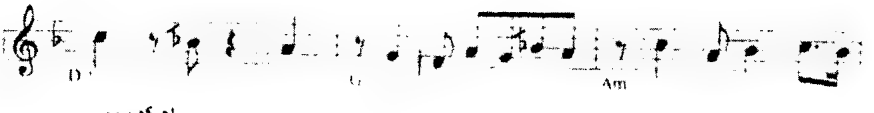
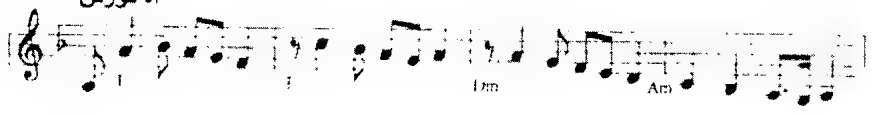
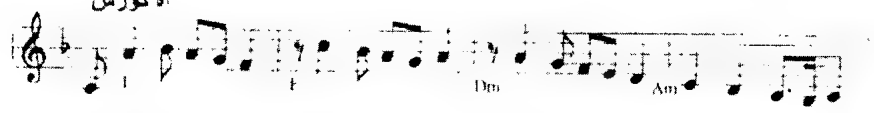
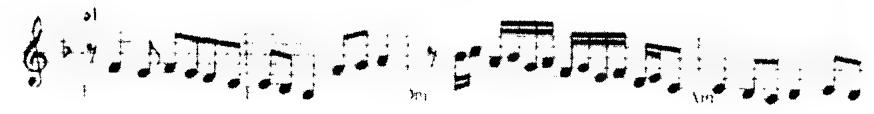
C<sup>3</sup> F F G<sup>3</sup> Am

يا حبيبي كويله لا تغيب كثير تتأخر ليلتي ( )

A A A A



[illegible]













١٧٩

## عودك رنان

مقدمة

Gm Gm Gm

1. Gm 2. Gm

1. Gm 2. Bb

عودك رنان رنة غناء عودك اللي عيدها كمان عيد يا علي سمعني

Gm Gm Gm Gm

العود عالعلي عيدها كمان ( )

Bb Gm Bb Gm F# F#

عيدها كمان Fine 1. 2. موسيقا

Gm F# Gm Gm

Gm Gm Gm Gm

1. 2.

Bb Bb

كوبليه دق ضحك دق قلبي النعمة لك النعمة عالحد منو اطلق من الحكي

Gm Gm Gm Gm

2. نعمة بتفوت ونعمة بتفوت ع قلبي

Gm Gm Gm Gm



## لَمَّا عَالِيَاب

مقدمة

Dm Dm Dm Gm

Dm Dm Gm F

Dm Dm Gm F

مذهب يا حبيبي بنتودع يكون

Dm Dm Dm Dm

الضوء بعدو شي عم بطلع لَمَّا عَالِيَاب يا حبيبي

Gm Gm Gm Dm Dm

بنتودع يكون الضوء بعدو شي عم بطلع

Dm Dm Gm Gm

بوقف طلع فيك ما بقدر احبك

Gm Dm Dm Gm

بوقف طلع فيك ما بقدر

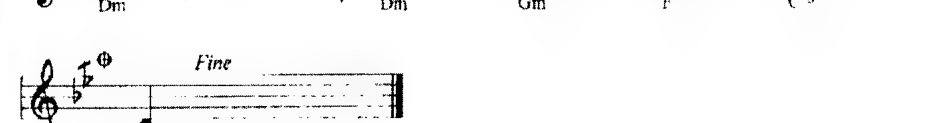
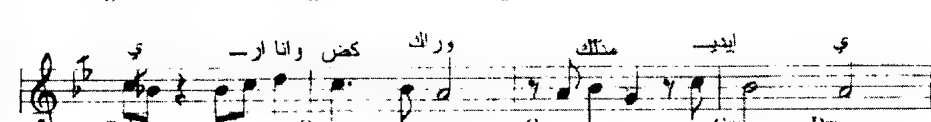
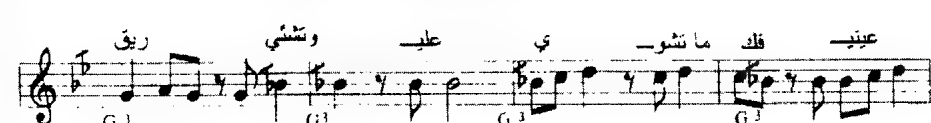
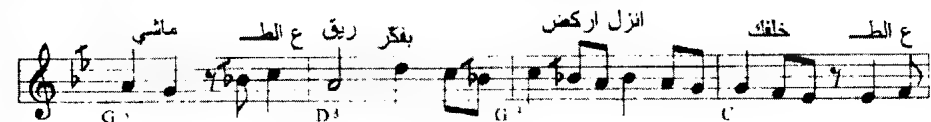
Gm Dm Dm

نودعني وبخف ( ) ونقل وما نرجع

Gm G C C

موسيقا

Dm Dm Dm Gm





# فايق يا هوى

والسبح سوي كذا ما يا هوى فايه  
ع الدنيا وفنشي عليك الدنيا تاي دوا وودعوني سهرني  
وراعها تركونا مشوار اهلينا راعو ما فايه (دكويه)  
الدار قينا ودات صنفار ولدو قالو  
يا الهي وفرقا حننا والهي صنفار ولدو دهن



من عسر النوم

راست

عن

تسبقي لبيد جرب تسبقي النوم غز

الذي في ربيتي يمشي في ارضي بأمر صرت عبي

كده تصبقي بيمك وينك

و الحال العر ناداني و غاب وصوتك تودعنا نا (كوبله) يات نوا

خالي ولسي يني لفتك اهاب سكرت عالي على لما

و كانت ولايتي النوم سرقني السيان بحر على مشووعه

وبرقني اسبح واهرب يفارقني كان شالله ان

الذهب



## يا مرسل المراسيل



يا مرسل المراسيل يا مرسل المراسيل  
يا مرسل المراسيل يا مرسل المراسيل  
يا مرسل المراسيل يا مرسل المراسيل





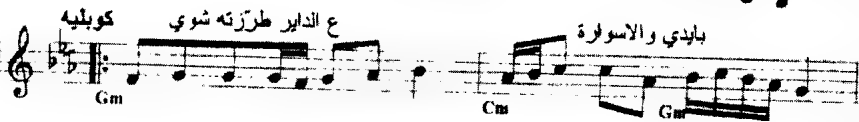
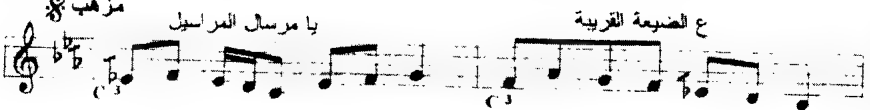


## يا مرسل المراسيل

موسيقا



مزهب





زور وونی با سینه مره





## طلعت يا محلا نورها

طلعت يا محلا نورها      شمس الشموسه  
بالله بنا لملي ونحلب      لبسن الجاموسه  
★ ★ ★  
قاعد ع الساقيه يا خللي      واسمر وحليوه  
عوج الطاقيه وقال لي      غني لي غنيوه  
قلت لو بقلبي يا خللي      ياسمر يا حليوه  
هم لي ورده وقال لي      حلوه يا عروسه





## أهم المراجع

أولاً: باللغة العربية

(أ) كتب

- ١- د/ بشينة فريد - عشرة من أساطين النغم - دار الكتاب الحديث.
- ٢- جورج إبراهيم الخوري - الثروة الإلهية.. التأريخ الصحيح لحياة أهل الطرب.
- ٣- د/ رتيبة الحفني - القصبجي.. الموسيقى العاشق - دار الشروق ٢٠٠٦.
- ٤- رجاء النقاش - لغز أم كلثوم .
- ٥- رياض جركس - فيروز.. المطربة والمشوار.
- ٦- د/ سمحة الخولي - القومية في موسيقا القرن العشرين - عالم المعرفة - الكويت - ١٩٩٢.
- ٧- د/ سمحة الخولي - من حياتي مع الموسيقى - دار الشروق - ٢٠٠٢.
- ٨- د/ سيار الجميل - نسوة ورجال: ذكريات شاهد الرؤية.
- ٩- عبد الحميد توفيق زكي - التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٥.
- ١٠- د/ فيكتور سحاب - السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة - دار العلم للملايين - بيروت - الطبعة الثانية - ٢٠٠١.
- ١١- قسطندي رزق - الموسيقى الشرقية والغناء العربي.
- ١٢- كمال النجمي - تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب.. وأم كلثوم وعبد الوهاب - دار الشروق - ١٩٩٢.



- ١٣- كمال النجمي - الغناء المصري .. مطربون ومستمعون - دار الهلال - ١٩٩٣ .
- ١٤- محمد كامل الخلعي - كتاب الموسيقى الشرقي .
- ١٥- نزار مروة - في الموسيقى اللبنانية العربية، والمسرح - إعداد وتنسيق وتقديم محمد دكروب - بيروت - دار الفارابي - ١٩٩٨ .
- ١٦- د/ نعمات أحمد فؤاد - أم كلثوم وعصر من الفن - الهيئة المصرية العامة للكتاب - طبعة ١٩٨٣ .

(ب) دوريات

- ١- مجلة الآداب - بيروت - نوفمبر ٢٠٠٩ .
- ٢- مجلة الآداب - بيروت - يناير ٢٠١٠ .
- ٣- مجلة العربي - الكويت - يونيو ٢٠٠٧ .
- ٤- مجلة هنا لندن - لندن - ديسمبر ١٩٩٢ .

ثانيًا: باللغة الإنجليزية:

Suzanne Kamel Abou Ghaida, Analyzing the Ziyad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse (Master of Arts Thesis) (Beirut:, Department of Social and Behavioral Sciences, Faculty of Arts and Sciences, The American University of Beirut, 2002), p.p.37-39

## الفهرس

رقم الصفحة	الموضوع
٥	المقدمة.....
٧	المدخل.....
	الباب الأول
١٣	إحياء التراث.....
	الباب الثاني
١٩	قوالب غنائية عربية أحييتها فيروز.....
٢١	الفصل الأول: القصائد.....
٢٩	الفرع الأول: فيروز وجبران.....
٣٣	الفرع الثاني: التغني بالطبيعة.....
٣٧	الفرع الثالث: قصائد الشام.....
٤١	الفرع الرابع: فلسطينيات.....
٤٧	الفرع الخامس: الأخطل الصغير.....
٤٩	الفرع السادس: شعر الرحبانين.....
٥٣	الفرع السابع: بعض الملاحظات حول أسلوب (فيروز في أداء القصائد)
٥٥	الفرع الثامن: إيقاعات غربية في قصائد عربية.....
٥٧	الفصل الثاني: الموشح.....

٦٣ ..... الفصل الثالث: الموالم

٧٥ ..... الفصل الرابع: الدور

### الباب الثالث

٨٣ ..... فيروز مع بعض ملحنها

٨٥ ..... الفصل الأول: مع فيلمون وهبى

٩٣ ..... الفصل الثاني: مع زكى ناصيف

٩٩ ..... الفصل الثالث: مع محمد محسن ١٩٢٢-٢٠٠٧

١٠٣ ..... الفصل الرابع: مع زياد رحباني

١٣٥ ..... الفصل الخامس: مع السنباطي والموجي

١٣٩ ..... ملحق الصور

١٥١ ..... ملحق أوسمة وألقاب

١٥٣ ..... ملحق النوتات الموسيقية

١٩١ ..... الفهرس